HERMES

28

III.

MARZO - APRILE MCMIV

NOLEGGIO DI AUTOMOBILI — OFFICINA - GERAGE

Via delle Porte Nuove N. 8

LEO S. OLSCHKI. — Libreria antiquaria. Lung' Arno Acciaioli, 4. (Vedasi altra pagina copertina)

Antiqua Ars

FIRENZE

Via Cavour, 34-36

Oggetti d'arte - Pitture - Mobili

Maioliche - ecc.

Objets d'art - Peintures - Meubles

Fayences - etc.

Works of art - Paintings - Furnitures - Crockery - Wares - etc.

H. ROBERTS et C. - Farmacia Britannica.

FARMACIA INTERNAZIONALE

5, Piazza Vitt. Eman. - FIRENZE - Via Strozzi, 2

Farmacia di Primo ordine - Telef. 713

FLORENCE

Hôtel de Londres & Métropole

(ancien Palais Sassetti)

Rue Sassetti près de la place Victor Emanuel

Propr.re P. LUCKENBAC

PLEIN MIDI - OMNIBUS À LA GARE - ASCENSEUR HYD

LUMIÈRE ÉLECTRIQUE

Adresse télégraphique : LUCKENBACH - FLORENCE

En Été à Montepiano (Appenin Toscan 700 Mètres s. m.)

Hôtel Pension de Londres

Prix très modérés

LA MAGIA.

Poi che lento ascoltato ebbe tra il ronzo
de' fuchi e delle foglie, tentò a prova
con la spalla la gran porta di bronzo.

Fatta è tale che invano ognun si prova
a sommuoverla e invan contro la forza
de' suoi cardini ogni urto si rinnova.

E l' urto senza eco su la scorza
degli alberi via sotto la contorta
ramaglia pallidamente s' ammorza.

La sua lunga speranza disse morta
l' Alunno, e pensò il labile cammino
nella memoria, e ai piedi della porta

s' accovacciò mendico del Destino.

Anima, nel fervore aspro de' venti
il sogno che più alto levò l' ale
quando placidi t' erano i silenzi,

e le quercie stendevano le rame
e le vitalbe érano flessibili
pendule all'acqua de le tue fontane,

ti piange accanto, o Anima, quel sogno;
non ti dolere, o Anima, che molta
sorte ti attende, e ancora quel tuo sogno

in una valle d' armi e urli folta
impaurito al suono del gran corno
udrai piangerti accanto un' altra volta!

Tanto sarà da poi che tu intorno
alla selva che verde mai non muta
trionfando facesti tuo soggiorno,

presso a la reggia de la maga astuta
Angelica regina del Catai
che svolta i senni pur con la veduta.

Ne l' alito che mettono i rosai,
perduti nella selva che profonda
ove anime ferite traggon guai,

avvien che l' affatturatrice infonda
un veleno lunático, che piglia
al cuore e di desii strani l' inonda.

Nè se per cento mila e mille miglia
ardendo urlando tu assalti ed ammazzi
la virtù del veleno s' assottiglia.

Innanzi ti si leveranno i pazzi
Desiderii, e d' un subito a gran balzi
valicheranno immensurati spazii.

E non li avrai; poi che nè calzi
i talari d' Ermete bel tiranno,
nè il biforme Ippogrifo per te s' alzi.

Ostacoli inumani sorgeranno:
a sormontarli le Virtù inclementi
implacabili gesta chiederanno.

E piange il sogno nato a le sorgenti
de le fontane tue d' acque profonde:
e chiama nel furore aspro de' venti:

e divelte si stroncano le fronde:
e cigola la porta che si squassa:
o Anima e tu ascolta; chi risponde?

D' alcuno che non tu vedesti in bassa
mormorazione furon le parole,
come canto d' allodola che passa

perduta nella chiarità del sole.

E dissero: Qui oltre non si varca
se pria a foco in mezzo de la fronte
la Vita la sua stigmate non marca.

Aspre virtù, virtù selvagge e pronte
si chieggono, e tu per le violette
che stanno tra le felci sali il monte.

Ah che altri al monte su le violette
le vergini ebbe, o aquile cacciando
incrollabile a' venti avversi stette!

Ma l' anima tua lieve trema quando
la sera cala come treman l' ale
della rondine al suo nido sostando.

E la malinconia ancor t' assale
se, quasi zona oscura di portenti,
penetri l' ombra de la cattedrale.

Fanciullo, e cieco sei con gli occhi intenti;
credendo nella siepe che ti mena
cieco ten vai tra gli agguati furenti.

Fanciullo, agguati tesi io con l' oscena
Morte, e le mani se non ebbi pure
gonfie l' ebbi di sangue in ogni vena.

Vigile io fui tra quante tristi cure
vanno a la tomba e mosser da la cuna.
Risi de' morti e delle lor paure,

onde dal disco pallido la Luna
mi fu avversa, ma sotto il Sole amico
io corsi in compagnia della Fortuna.

Protessero il riposo a me l' antico
giaciglio di regal donna e la ciocca
d' ombra cerula. Vidi il mio nemico

crollarsi sotto il ferro che la tocca
soffiare nella bava che gli cola;
e vidi, senza gli sonasse in bocca,

l' ultimo grido e l' ultima parola
sotto il tessuto ferreo della maglia
passargli nelle canne della gola.

Sentii svegliarsi dopo la battaglia
a mordermi le viscere la fame:
l' addormentai su l' erba e su la paglia.

Seppi che è freddo il sonno su lo strame:
curvo sotto la pancia del cavallo
porsi le mani al fumo del letame.

Tentai città che alzavan rosso e giallo
e bianco il segno a' merli delle porte:
dalle scale precipitai nel vallo.

Ma sol perchè mi disfiorò la Morte
d' esta porta si schiusero i cancelli,
e il dubbio volto io vidi de la Sorte.

Navigavamo con quattro vascelli,
ed era il ciel di bel sereno adorno
con voli di gabbiani e d' albatrelli.

Navigato avevamo il quarto giorno
felicemente; e appena erano alzati
i veli della sera e un turbo intorno

nacque, che poi si tristi ne ha lasciati.
Noi con l' un pino di più larghe schiere
forza facemmo: i tre furon cacciati

verso un' isola fosca per le nere
cinture che le serrano gli scogli:
sappi or qual fu l' udire ed il vedere.

Tratti vedemmo al morso degli scogli
ne la sera i compagni cari e fidi:
frangersi udimmo al cozzo degli scogli

le prore e l' acque con gli ultimi gridi:
e all' aurora sul grande albero sorti
dal pelago vedemmo ai bassi lidi

tutto il mare fiorir de' nostri morti.

LUIGI DAMI.

I PROFETI DELLA STIRPE

E il bel cantare m' ha conquiso e morto
a simiglianza de la sirenella
che uccide 'l marinar co 'l suo bel canto.

La padronanza che gli avi hanno, per diritto patrio, sopra di noi, ritorna con la sua voce piú forte a dominare la nostra anima moderna. Da lungo tempo nei giorni di minór fede, fu detto che ogni tradizione era per sempre spezzata e che liberi gli uomini si volgevano verso la conquista futura. Il dominio del passato ci sembrò sterile e vergognoso come ogni dominio di despota. A noi parve nel giorno di pace, che ogni anima fosse parte d' una umanità rinnovabile, e che ogni sangue d'uomini fosse fraterno; pensammo che ogni arma d' eroi fosse imputabile d' omicidio; sdegnammo ogni volontà di condottieri come tirannia. E siamo nell' età senza energie di battaglia, pellegrini arrivati d' una terra lontana, per ignote vie, i quali non seppero dimenticare la loro patria e la casa.

Tutti gli uomini sono nella loro vita pellegrini. Partirono nell'alba senza sole, partirono nell' ombra dopo la notte, quando i loro occhi erano stanchi per la lunga veglia e si colmavan di lacrime per ogni brivido che agitava le loro membra fiaccate. Partirono dalla casa lontana, e nella casa degli avi, su l'antica pietra del focolare, ancóra ardeva la grande fiamma di sterpi intorno al ceppo inestinguibile. Essi durante il cammino silenzioso, nell' ora di malinconia, ricordarono i bagliori della fiamma e gli occhi e i volti che ne erano stati forse illuminati. Simili ai montanari che lasciano la loro montagna, essi non sapevano il cammino futuro, non vedevano come continuasse, oltre ogni incavatura di rupi, la strada. Camminavano con l' incertezza di chi insegue ansioso un sogno che non ha fine e che gli dà il dubbio nel cuore. Vedevano le foglie delle siepi pur morte: vedevano i primi fiori novelli accanto agli sterpi piú secchi: sentivano che tutto il loro pianto, tutta la loro tristezza si disperdevano nella solitudine e trovavano in tutte le cose una espressione. L' anima loro vibrava con affanno, allargava il suo fantasticare ed avevan presenti alla memoria gli occhi della madre e forse non piú gli occhi delle sorelle.

Certo i pellegrini avevano pianto per la via nel lasciare la madre e avevan tremato nel cuore, come se un dubbio fosse disceso tra la madre e loro. Parve

che essi per la prima volta scoprissero la canizie veneranda sul capo che si abbandonava sul loro petto; parve che le loro mani per la prima volta segnassero il solco delle rughe sul volto che essi baciavano come da fanciulli. E forse in quel punto anche la madre, anche le sorelle furono concordi con i pellegrini. Passò davanti i loro occhi l'immagine muta dell'angelo funebre, e udirono forse la falce che parve stridesse fra le erbe.

Allora, partendo, i pellegrini dubitarono che tutta la casa divenisse una immensa rovina dopo di loro. Tutti noi qualche volta abbiamo dubitato: tutti noi siamo pellegrini e partimmo dalla nostra casa lontana. Quella madre che era su la soglia e piangeva, tutti noi la vedemmo; quelle mute sorelle che le eran d'intorno e piangevano, tutti noi le udimmo. Noi saremmo usciti; noi da lontano, col pianto nelle pupille, avremmo proseguito la via; e a poco a poco avremmo perduto ogni voce, ogni ricordo, anche l'eco ultima delle nostre campane del monte. Forse allora, quando noi fossimo nella solitudine, pensammo che la casa sarebbe crollata; allora si sarebbe spezzato il cuore della madre nostra e noi saremmo stati lontani per sempre.

Ma v'è forse qualche pellegrino che udì durante il viaggio una voce mossa per annunziargli il ritorno. V'è forse alcuno che rivelò quella voce. Tutti gli altri d'intorno a lui non sapevano. Io dicevo altra volta che spesso, se anche la casa nostra ci sembri rovinata, quell'amore che noi le portammo è nel nostro cuore nascosto, quel ricordo dei bagliori di fiamma che noi vedemmo partendo è negli occhi profondo. Noi non guardammo come quei bagliori si illuminavan per noi: Forse essi lucevano di verde, forse erano di sangue o eran d'oro. Ma noi, pur non volendo, ricordiamo il bagliore: inconsapevolmente la luce che esso ebbe l'abbiamo nella rètina nostra, come un velo immediato. Tutte le cose belle che poi contempliamo, tutte le montagne ed il mare e tutti i nostri fantasmi piú varii hanno per noi quella luce che è chiusa nell'anima e che è la nostra poesia.

Fin che pellegriniamo, per la nostra via non c'è tregua. Sembra che tutti aneliamo verso una conquista ultima piú lontana. Una volta io scrivevo che Satana regna nell'ansia. Ma forse Satana non esiste. Forse esso è la nostra illusione piú tremenda. Satana forse è l'ansia stessa che ci opprime, che vive, che appare divina e malefica. Or quest'ansia è in noi pe'l desiderio insoddisfatto della Patria a cui ritorneremo. Quando la luce dai nostri occhi avrà illuminato per noi tutte le cose, tutte le vie della gioia e del dolore, lentamente non avremo piú l'inconsapevole ricordo di un bagliore fugace, ma vedremo ancóra la fiamma che ci è cara; e allora la nostra via sarà una larga via di trionfatori; noi la percorreremo di corsa, ancóra felici, ancóra fanciulli. A poco a poco riudremo l'eco delle campane del monte; a poco a poco riconosceremo le siepi, le rupi, i piccoli ponti sul fiume. Parrà che le mille voci d'altra volta si ammorzino, parrà che tutto il dolore si purifichi, che il pellegrinaggio, nell'oblio, si allontani. Allora le nostre labbra si curveranno, per lo spasimo della gioia: certo rideremo singhiozzando; certo balbetteremo; non avremo quasi piú forza, fisseremo ormai senza vedere, fin che vorremo gridare, fino che la gran mole apparirà, la città sacra sorgerà solitaria, silenziosa, con le sue mura enormi, con le sue porte chiuse, con la nostra casa nel cuore, con la fiamma sul focolare nostro: e, vedendo, cadremo a terra e baceremo la terra.

Forse in un lampo tornerà il pensiero di tutto il nostro passato: ricorderemo in un lampo il dubbio che ci assalì partendo. Passò la falce sul campo: fu veduta l'ombra triste nel vano. Chi morì? chi fu ucciso? Quella madre s'era curvata su di noi, ci aveva posate le labbra su la fronte. Or gli occhi si spalancheranno, e

nell'avvicinarci tornerà lo spavento. Se la madre è morta chi avrà custodito la casa? Bene or sentiremo che la nostra casa non poteva crollare, e le cercheremo il custode, le cercheremo chi l'abbia vegliata. Forse, partendo, noi tuttò non potemmo vedere. Ma ricordiamo: quando vedemmo la madre e il dubbio fu sopra di noi, chi era nell'ombra? Certo anche udimmo il piangere muto delle nostre sorelle. E or penseremo che fummo ciechi non guardandole in fronte. Su di loro la casa non poté rovinare. Se anche rimasero sole e noi fummo lontani e dispersi, esse furon con noi nel ricordo. Quella inconsapevole luce che velò la rètina nostra, fu presente sul focolare per loro. Esse in silenzio attendevano. Nutrirono il fuoco di tutte le foglie, quando l'autunno cadeva; lo nutriron di rami all'inverno: di arboscelli non secchi quando la primavera fioriva. E il gran ceppo non si spense mai. Nella calura, quand'ogni fuoco si estingue, anche allora la paglia ed il fieno, talvolta, nei segni di gioia, furon preda alle fiamme di estate, solenni sul vento serale, alla vigilia dei santi.

Or se alcuno vi fu che per la viá presentí il suo ritorno, certo, quando le sorelle lo saluteranno, leverà la sua voce piú libera. Noi tutti, vedendo le nostre sorelle, le prenderemo per mano, e ci faremo guidare. Valicando la soglia di casa, vedremo che nessun passo del nostro cammino fu inutile. Ritorneremo fanciulli e dimentichi, pur avendo ogni conoscenza nell'anima: ci appagheremo di ogni sogno piú puro, avendo goduto di tutti gli abbandoni. Allora forse noi tutti canteremo nel nostro silenzio; il nostro canto nessun uomo lo udrà; nessun musico lo ripeterà, nessun'eco ad altri ne giungerà. Lo sentiranno le nostre sorelle, lo canteremo in ginocchio, in una preghiera muta. Lo udrà la madre nostra che non sarà morta per noi, che sarà presente come quando eravamo fanciulli e non sapevamo che saremmo partiti, e baciandola, le nostre mani carezzavano i solchi del suo volto, senza pensar che eran le rughe della sua vecchiezza.

Ma colui che saprà levare la voce piú libera e troverà che il suo antico desiderio è concorde col presentimento delle sorelle, vorrà che tutti odano la sua preghiera del focolare. Allora, se noi avremo compiuto il cammino, potremo guardar l'eroe che sorgerà splendente; se noi saremo nel nostro pellegrinaggio, vorremo seguire il condottiero che ci annunzierà l'inevitabile ritorno. Io dissi altra volta che unica è l'anima del poeta; che il poeta è colui il quale ritrova la sua verginità; che le sorelle dei poeti custodiscono il sogno immortale onde l'anima fatta vergine sarà nutrita. Or questi eroi che hanno preso dalle mani delle sorelle il gran tizzo infiammato e dalle loro labbra la gioia della purezza, io li vedo sollevarsi su la vetta della montagna per intonare il canto, per animare l'inno universale.

Ognuno d'essi, forse, nel lontano viaggio disse la parola del suo dolore o del suo amore. Ognuno di essi, durante la via, parlò del presentimento e dell'ansia, onde aveva oppressa la vita. Fin dal giorno della loro partenza, non mai i poeti dimenticarono ciò che aveva mormorato la madre; fin da quando pellegrinavano, sempre, avevan sognato di non piangere piú. Or ecco, nel giorno dell'arrivo, quando le sorelle li incontrano e rivedon la fiamma degli avi, tutta la vita silenziosa del loro sogno risorge. Poi che la grande città solitaria spalanca le sue porte e le vecchie torri senz'armi s'illuminano di súbita luce, i poeti intendono, come il risveglio dell'anima loro, il risveglio della Patria, onde nacquero. Il pensiero della Patria diviene uno col pensiero dei parenti e della madre. Essi vedono, nella memoria, l'ombra delle rughe sul volto materno; essi ricordano il lamento sommesso delle sorelle non viste. Ma forse piú al fondo, piú ancóra nell'ombra, se avessero meglio guardato,

oltre le fiamme, oltre il focolare, avrebbero veduta la grande figura del padre in disparte. Il padre certo non piangeva, il padre non si mostrava; né gli occhi, né gli orecchi conoscevano la sua presenza. E pure, tornando, i poeti intendono che egli doveva riempir con la sua ombra la stanza; doveva apparire nell' ombra un gigante. In lui risorgevano di fronte al figlio partente tutti i secoli morti. Gli avi dalle tombe parlavano ancóra. Le memorie della famiglia rivivevano ancóra. Un altro ramo del grande albero era impaziente di liberarsi. Forse il ramo giovinetto avrebbe offerte le sue braccia ai venti. La furia delle tempeste lo avrebbe squassato. L'onda del turbine lo avrebbe travolto. Il padre or vegliava come un'eroe della reggia che veda gli eserciti pronti per una battaglia a cui egli non parteciperà. Cosi soffrono i genitori per i loro figli già pronti. Dopo averli generati, a loro affidano un nome. Cammineranno i figli per la loro via dolorosa. I genitori vivono d' ansia non per sé stessi, non solo per i figli, ma per quel nome che dai loro padri trasmisero. Nell'attimo della dipartita, ogni padre sente che la sua opera di generazione è la magnifica fra tutte le opere sue. Ogni anima vive per l'eternità: e in tutte è tale il desiderio di eternità che nessuno accompagna nei secoli l' intero cammino della terra. Ma soltanto si perpetuano le stirpi per accompagnare la terra nel suo cammino; le stirpi che nacquero dalla terra, dall' uomo foggiato di terra, vivono di padre in figlio verso l'eternità dell' universo. Un ramo unico forse, un unico tronco, il piú puro, saprà valicar tutti gli evi. D'anno in anno, di secolo in secolo, i tronchi che gli nacquero al lato e furono meno puri si spezzano, si infrangono per sempre.

Or come ogni madre giudaica che avesse una figlia trepidava per lei nella speranza di aver procreato il Messia, tutti i genitori vorrebbero che dal loro figlio il ramo più puro fosse continuato per l' unica stirpe trionfale. I figli non sanno, non vedono tutto il dolore che getta l'ombra sul padre. Essi sono come i rami piú alti degli alberi. Se il vento li scuote, gemono e soffrono come fossero vinti dal dolore. Poi che ai loro piedi il tronco che è annoso non trema, essi credono che libero sia il loro cammino di dolore e vorrebbero isolarsi nel silenzio della solitudine aperta. Ma come talvolta i giovani rami si curvano e toccano il fusto d' onde essi partono inconsapevolmente, cosí tornano i figli alla casa paterna. Ed ecco allora, se il figlio sappia vedere, non piú egli vede la sua solitudine. I poeti che piú furono solitarii sul monte or piú sentono che ogni loro lacrima di pianto saliva dalle lontananze inarrivabili della loro stirpe. Allora sollevano la fronte nell'aria libera, pensano che profonda è la radice della pianta onde sorsero. Sentono che l' opera della loro anima intenderà, come già l'opera del padre loro, ad eternare una stirpe: ma si riconoscono i figli dei secoli; ascoltano la voce degli avi; pensano i figli che nasceranno. Il canto universale della fiamma, ch'essi faranno udire, partirà dal cuore della terra nativa e annunzierà la vita di tutte le generazioni future.

In Italia di recente noi abbiamo assistito al miracolo di un poeta che ritornava alla Patria. Io non vorrei parlare di Gabriele d' Annunzio. Noi giovani che derivammo da lui e che in lui trovammo l'annunziatore della nostra vita, possiamo, anche senza parlarne, celebrare ogni sua piú alta vittoria, mostrando qual' è in atto la vita che il suo sogno previde. Ma or mentre animati da lui anche noi diamo l' opera perché le stirpi future abbiano diritto il cammino e, come tutti dal padre ricevemmo il nome, ricevano da noi il vessillo per la loro battaglia, i nostri occhi tuttavia sono abbagliati dallo spettacolo magnifico dell' alta vittoria a cui pervenne il poeta d'Abruzzi. Lanciato dalla sua casa nel turbine d'una vita d' affanni, egli ch'era impaziente di lotte, non rimpianse la madre e le sorelle ed il padre. I suoi occhi meravigliati guardavano con frenesia di desiderio tutte le cose belle innu-

merevoli ch' essi scoprivano incessantemente. Ogni spettacolo era nuovo per loro. Essi avevano una luce inestinguibile; penetravano oltre tutti gli ostacoli; giungevano tutte le lontananze. Poi che d' intorno a loro ogni visione era nuova, essi per ogni visione provavano di nuovo l'ebbrezza della meraviglia: allora godevano; allora tutte le belle visioni occupavano nell'anima del fanciullo il luogo delle idee profonde. A poco a poco esse si concatenavano, si intrecciavano, formavano un tutto compatto: e talvolta una nuova visione richiamava alcuna visione passata. Le immagini rideste affluivano. Il poeta non mai narrava i legami ch' egli vedeva tra tutte le cose; ma sottintendendo il legame, per ogni visione celebrata egli esaltava anche le altre visioni collegate nel silenzio dell'anima sua.

Forse se alcuno udí il suo cantare incessante, vide la sua gioia e conobbe la sua meraviglia, dubitò che nessun legame fosse tra le perle che il poeta raccoglieva e che non mai egli formasse un monile. Forse alcun filosofo immaginò che tutte le perle di lui fossero innumerevoli in un bacino splendente in cui egli affondasse le mani per farle ricolme e per gioirne pago della ricchezza incomposta. Il Poeta, quando talvolta voleva riordinar le sue perle, pareva ascoltasse la voce di una gente estranea al suo spirito, la quale gli concedesse una matassa sottile, o pareva volesse ad altri ghermire la matassa che quegli aveva preparata per sé. E allora chi vide questo poeta che si nutriva di visioni ed amava con fervore l' idea che da lontano rivelava anche a lui l' unità delle immagini sue, pensò che egli fosse come i cavalieri erranti i quali cercavano per bramosia di guerra le imprese e non sapevano la gloria delle loro armi se prima un sovrano straniero non li ornava con i segni del trionfo.

Ma allora, nessuno aveva compreso perché, se a un tratto qualche visione inattesa suscitava nell'anima del Poeta un ricordo della sua fanciullezza, egli diveniva d' improvviso triste e il suo canto pareva un canto di nostalgia. Poi che egli, nel suo fervore lodava e celebrava ogni virtú e ogni delitto e tutti li amava, nessuno poteva intendere che forse, qualche virtú e qualche delitto gli erano stati piú cari: e poi che egli amava furiosamente la vita, e il bene e il male sparivano, e la diversità diveniva identica con l'unità e tutto per i suoi occhi era bello, nessuno sapeva scorgere se alcuna bellezza si fosse meglio impressa nei suoi occhi o se alcuna gli avesse dato una contrazione di dolore. Certo egli amò tutte le virtú, tutti gli impeti, tutto il fervore degli uomini d'azione: ma perché sopra a tutti parlò dell'arcere che trae l'arco e colpisce diritto una mèta? Nessuno poté domandarlo. Certo egli amò tutte le grazie, tutte le forme, tutti gli abbandoni delle donne. Ma perché sopra a tutto parlò delle mani e ne desiderò le carezze? Nessuno poté indovinarlo. Ma egli proseguiva il suo cammino. Gli arceri sicuri della loro battaglia, le donne miti nella loro carezza, forse gli aprivano la via. A poco a poco, sovra le altre voci trionfavano per lui le voci del suo mare, dei suoi monti, delle sue rupi. Anch'egli, partendo, aveva veduto i bagliori del suo focolare: anche alla sua rètina fu velo il ricordo di quei bagliori: anch'egli non sarebbe stato pago fin che di nuovo non avesse potuto contemplare come cosa esterna la fiamma. Ma intanto vi erano alcuni spettacoli che di quella sua luce lontana gli davan piú viva l' imagine. I suoi canti sorgevano, com'egli disse, simili al macigno; la sua voce era come l'annunzio fatidico delle montagne; il respiro delle sue canzoni era misurato sul ritmo del mare. Un giorno un fratello suo, figlio della sua gente gli mostrò nella opera di pittura i tipi selvaggi delle sue montagne. Egli n'ebbe come un fremito di orgoglio. Egli da fanciullo aveva pur veduti quei montanari avidi di piacere, aveva pur vedute le strane donne dalle forti anche e dai capelli foltissimi. Spesso, per

la sua via forse anche li aveva talvolta desiderati. Ma or che il suo cammino lo conduceva al ritorno, ognuna di quelle figure gli parve piú vasta, piú eroica, piú grande di prima. Poi che la impronta del loro volto, la luce dei loro occhi, la loro veste stessa erano cosí diverse da ogni consuetudine degli uomini tra i quali nella città aveva vissuto, di fronte a loro egli perdé ogni cognizione di tempo, di spazio, ogni idea di legge e di costituzione. Pensò solo che dopo aver cantatò la bellezza di tutti i popoli veduti pellegrinando, a un tratto *conosceva* piú che ogni altro popolo, questa nuova gente che pure aveva abbandonato per sempre da fanciullo. Senza averne studiate le leggi, i costumi, le preci, senza saper vivere ancóra in mezzo a lei, egli or vedeva, piú che ogni altra gente questa sua gente miracolosa e sapeva ch'essa viveva lontana, tra le montagne ed il mare. Se ne cercava i ricordi, li trovava nella sua fanciullezza; se voleva riconoscere qualche figura, ritrovava le sue sorelle e sua madre. Ricordò che un giorno, quand'era partito dalla sua casa e i suoi occhi bevevano ciò che vedevano, aveva pur celebrato, nel primo suo volume, il popolo della sua terra perché eran quelli i primi uomini che egli avesse veduti. Ma or dopo il viaggio, si sentiva come s'egli fosse il pastore ridesto dal sogno millenne: tutta la sua gente pareva ingigantita dal millennio trascorso: ogni figura della sua razza allargava oltre i confini della propria vita l'attività dell'anima che or le dava vigore. E allora sentí l'orgoglio d'esser disceso da una schiatta di eroi. Tra la folla che aveva fatto esperti i suoi occhi, or si sentí straniero; tra i piccoli che gli stavano al lato, si sentí gigante: e allora la sua casa, la sua madre, le ossa del padre onde nacque, e le sorelle gli parvero nella fantasia degni della sua natura gigantesca ed immortale. Non piú figlio di montànari, si sentì figlio della stirpe montana; non piú erede della sua casa si sentí generato dalla montagna. Allora, pensando la madre, la confuse con la sua terra stessa: sentí che egli era come il grido da lei lanciato nel mondo; sentí che sempre ella lo avrebbe compreso al suo ritorno. E volle ritornare. Presso di lui, nell'età ignare di battaglia, dimentichi del sangue, vivevano i figli della rivoluzione, pei quali era gloria l'aver infranto ogni tradizione. Il Poeta ne sentí orrore. Comprese che il piú vasto delitto era il parricidio: comprese che tutta la montagna, tutta la stirpe, tutto il *popolo giusto* sarebbero stati giustizieri di chi con l'uccisione del padre si fosse ribellato alla stirpe: comprese che soltanto un grande sacrificio d'amore avrebbe potuto redimere il parricida: sentí che solo l'anima di una sorella avrebbe potuto rendere l'innocenza del cuore agli uomini rei di ribellione.

Gabriele d'Annunzio cantò la *Figlia di Iorio*. Noi per il canto della sua gente e della sua terra intendemmo che « l'amor furibondo » onde il poeta aveva amato le meraviglie della sua vita ardente, or lo riconduceva a condannare ogni viltà del mondo che aveva veduto. L'opera che alcuno disse immorale diveniva espressione di una legge morale sacra nella nostra storia e necessaria al nostro avvenire. Noi sentimmo di vivere in un età in cui i figli, oppressi come il pastore Aligi dalle colpe dei padri, hanno voluto spezzare nella ribellione la vita dei padri e nessuno per loro è stato giustiziere; nessuno prima del Poeta è stato redentore.

Comprendemmo allora perché il Poeta fra tutte le sue immagini più aveva celebrato l'arcere e le miti sorelle; vedemmo necessario, come egli lo aveva veduto, l'eroe che spalancasse le porte delle nostre antiche città non profanate; amammo le nostre città; cercammo nella tradizione la nostra fede. Il Poeta, prima di noi ha salito la montagna. Egli che era stato tra gli uomini privi di fede, poi che le parole d'Ornella lo facevano puro, liberava il suo canto, recava su la sua bocca palpitante il grande annunzio ai mortali, chiamava non piú la sua madre morta,

ma la sua madre immortale, che lo riconosceva ancor figlio: e per le generazioni si faceva, nel suo orgoglio, *rivelatore.*

Allora, su l'alto della montagna, egli non è piú Gabriele d'Annunzio; non ha piú altro nome che noi conosciamo. La sua figura si identifica per noi con la figura ideale del poeta, di tutti i poeti. Noi ascoltiamo nel suo inno la voce immortale che prima di noi ascoltavano le generazioni che furono; noi sentiamo che se gli avi or fanno valere su di noi la patria potestà secolare, v'è alcuno che ripete il comando degli avi e che per noi parla ai nostri figli futuri. L'augusta immagine dell'aedo cieco che va pellegrinante per le città della Patria, celebra gli antichi eroi e annuncia le battaglie future, ritorna fraterna con l'altra immagine dell'asceta, il quale dorme su la terra nuda e nel sogno, pensando una scala di fiamma, ode dalla vetta la voce di Dio che lo chiama e lo fa profeta dei suoi comandamenti. Intorno le turbe si aggirano e ascoltano, si affaticano e tremano, si inginocchiano e pregano. Omero celebratore di eroi e Mosè rivelatore di Dio hanno raccolto da tutte le turbe la parola segreta che è fonte di vita nell'anima loro e la ripetono perché tutti l'odano e non la dimentichino i figli. Forse per questo, l'opera dell'asceta come l'opera del poeta son vittoriose nelle cosí detta età di preparazione quando gli uomini, stanchi da una lotta compiuta, ne odono celebrare le glorie e si infiammano per le loro lotte avvenire. Dante nel silenzio del medioevo, dopo le titaniche devastazioni dei barbari, celebrando l'idea imperiale quando l'impero di Roma s'è infranto, mostra la continuità della gente italica non sopraffatta dai mercenari tedeschi e tuttavia unita intorno ai Pontefici sommi per la difesa della sua grandezza nazionale. Michelangiolo, dopo l'impero tedesco e le lotte comunali che sembra abbiano rinnovata la stirpe italiana e allontanata l'antica gente latina, solleva le sue immense moli ad attestare che tutta l'anima classica della terra nostra era viva e ancór sapeva nutrire il senso eroico dei latini e dei greci e sapeva ancóra inspirare il genio d'un poeta italico per adornare una regia tomba di principi, come già aveva ispirati i figli dell'Ellade per adornare un magnifico tempo di eroi.

Noi, figli di una rivoluzione di sangue e d'orrore, pellegrini travolti da un turbine, che lungamente e invano cercavamo la via del ritorno, volemmo liberar le nostre ali per un volo che fosse libero in aria e cademmo nella palude. Ci parve che ogni grande opera di antichi fosse spontaneamente sorta come avremmo voluto far

sorgere le nostre opere moderne. Guardammo ai poeti come a puri spiriti divini nella solitudine inaccessibile di un loro sogno lontano dalla vita nostra di uomini attivi; considerammo gli asceti come eremiti e come solitarii del mondo, lontani da ogni nostra legge, lontani da ogni nostra costituzione normale: e, nel nostro desiderio di attività pratica e positiva, negammo la parola dei profeti perchè sapevamo che niun'uomo con gli occhi suoi piccoli vede l'anima del passato e prevede le sorti del futuro.

Non sapemmo noi che una stirpe può avere una voce, che la natura parla per i suoi elementi. Se noi ascoltiamo di notte la voce di un'onda di venti che parta dal mare, attendiamo la tempesta futura perché ogni vento marino ricorda le antiche tempeste che furono. Ora non sapemmo che i poeti e gli asceti sono i profeti della stirpe, le voci incorrotte ed indomabili onde l'eternità della razza o l'eternità delle anime sono rivelate. Avevamo dimenticata la Patria, l'avevamo rinnegata e potevamo pensare ch'essa pure non riconoscesse piú i figli. Se noi guardiamo le nostra vita d'italiani dopo la Rivoluzione francese, vediamo che le nostre battaglie, le nostre sconfitte, le nostre vittorie non hanno una mèta sicura. Un popolo che non aveva fede unanime, che non aveva unanime lo scopo, lasciava che la diplomazia di un grande ministro s'avvantaggiasse giorno per giorno alla ventura e gli donasse i suoi frutti; seguiva un condottiero, che errava di battaglia in battaglia con una sua fede ardente nel cuore, e non comprendeva il valore delle sue vittorie, s'affidava alla sua stella, si nutriva di parole, sognava di fondare una nuova êra inattesa nelle pagine della sua storia. E pure s'egli avesse udito, i suoi poeti parlavano per lui della sua gloria. Giacomo Leopardi chiama santa la Patria, celebra gli antichi trionfi, spera che le future donne italiane sapranno dare alla Patria chi sappia redimerla. Poi quand'egli si trova solo, isolato, la sua poesia è disperata e scettica, il suo amore è doloroso e senza speranze, ma egli sente il rimpianto per ogni sogno suo intimo che si infrange come ogni aspirazione patriottica. E accanto al Leopardi, il Foscolo piú sereno e piú eroico, a dispetto della inettitudine contemporanea, celebra le arche sante onde ogni memoria dei tempi è fatta viva, reca alle Grazie il suo inno che par l'inno sorto da un antico popolo trionfatore.

Cosí pur nei momenti di maggiore ignavia le voci dei poeti parlavano profeticamente, come voci della nostra natura immortale. D'intorno, gli uomini lottavano, cercavano con ansia la loro grandezza novella, immemori delle tradizioni. Poi che in Francia una fede era violentemente spezzata, noi pensammo di obliar la nostra fede nazionale: poi che i barbari urlavano contro le tradizioni latine, noi volemmo raggiungere le tradizioni dei barbari. Alessandro Manzoni, unico, intese la vacuità dello sforzo: solitario fra i mille patriotti, amò l'Italia per la gloria della sua indistruttibile fecondità, pel trionfo delle sue forze millennarie: tra i classici e i romantici; tra i guelfi e i ghibellini; tra i repubblicani e i realisti egli intese della Nazione l'unità necessaria e l'annunziò nella strofa sonante del suo canto pel popolo:

> Una d'arme, di lingue, d'altare
> di memorie, di sangue, di cor.

L'unità nel passato per le memorie e per le armi, l'unità nel presente per la lingua che ci avvince ai secoli morti, l'unità nel futuro per la nostra fede, formarono anche pel Manzoni questa compattezza ch'è nel nostro sangue e che è nel nostro cuore. Un movimento di gente che dimenticava la nobiltà del sangue non poteva condurci alla vittoria sognata. Perciò anche quando le battaglie parvero trion-

fali, il nostro poeta che sorse, Giosuè Carducci, non celebrò il trionfo e cantò le più antiche memorie; anche quando l'esempio degli stranieri travolgeva la nostra vita moderna, il poeta contemporaneo, Gabriele d'Annunzio, celebrò la forza della montagna onde nascemmo, la bellezza del mare che sarà nostro, la potenza del linguaggio che invano contaminiamo. Ancór non è giunto il nostro ultimo giorno. Dovrà ancór sorgere il poeta che senta la nostra fede nazionale, che dall'impeto religioso abbia gonfiato il suo petto e che mostri alla stirpe con l'opera attiva la grandezza della profezia di Alessandro Manzoni.

Ma allora, se noi crediamo alla profezia dei poeti, non possiamo più considerarli come esuli dalla nostra vita quotidiana; se essi rappresentano l'ultima espressione della nostra grandezza, non possiamo giudicar delle età indipendentemente da loro e in loro dobbiamo ritrovare il significato dei secoli. Soltanto perché considerammo come estranei i poeti, abbiamo potuto affermare che l'ultimo secolo trascorso fu il secolo della critica. In realtà non esistono i secoli caratterizzati dalla critica. Poi che noi, liberandoci dal passato eravamo tuttavia costretti a ricordare come memorie staccate le gesta degli avi che or nutrivano le nostre energie, credemmo che il nostro senso storico fosse semplicemente un senso critico, pel quale ognuno di noi, assetato di conoscenza, potesse rivivere l'inspirazione o lo stato di animo di coloro che furono, - per intenderne le opere ed i monumenti. Ma questo che noi teorizzavamo della critica, non rispondeva a nessun fatto reale. Quando volemmo studiare la storia non più come maestra di vita ma con criteri positivi e su i documenti, non ci accorgemmo che l'opera nostra dava vita al dramma storico e all'esaltazione artistica dei fatti ricostrutti negli archivi. Quando volemmo compendiare l'arte in quella formula che la rendérebbe una manifestazione speciale del pensiero facendole trovare in sé stessa il suo fine, non vedemmo che i poeti sfuggivano al nostro cerchio magico e che rinasceva l'epopea nazionale; quando dicemmo di ammirare ogni poesia pel suo ritmo, ogni pietra per la sua linea, ogni affresco pel suo colore, e costruimmo i musei e desiderammo che niun capolavoro perisse, non sapemmo che i musei avrebbero rivelato l'assurdità del nostro desiderio e che noi stessi avremmo sentito disgusto per l'opera compiuta. La critica, come noi l'abbiamo intesa, dovrebbe condurci — fu detto — a vivere di fronte a un'opera d'arte in uno stato d'inspirazione artistica che troverebbe poi la sua più soddisfacente espressione nell'opera contemplata. Or questa attività, come ogni attività infeconda, sarebbe inutile e per ciò di fatto noi non riusciamo a svolgerla. Di fronte a un'opera d'arte vive in stato d'inspirazione solo l'artista che saprà trarne un'opera d'arte diversa. L'opera d'arte in chi non è artista può far rivivere il sentimento comune di tutta una stirpe che il suo creatore ha eternato o può far divinare le leggi regolatrici della vita che per lei è esaltata. Scrisse altra volta un'amico mio che bello è ciò che è abituale ai sensi di una razza: modificando or la frase per torglierle ogni apparenza positivista, forse egli ed io vorremmo oggi dir meglio che bello è ciò che all'anima della razza è immanente: e in verità noi amiamo in tutte le opere di poesia ciò che ci ricollega agli avi per una ininterrotta consuetudine dello spirito.

Noi proviamo ammirazione per la linea e per il disegno dei decoratori antichi, noi sentiamo amore per le madonne giottesche, per il paesaggio di scuola senese sol perché il volto, l'atto, l'abito di quelle madonne e la poesia del paesaggio col suo strano colore e con le sue prospettive errate, corrispondono a un nostro modo di sentire la bellezza pongono in evidenza le linee schematiche ed essenziali delle creature che furono necessarie alla nostra razza nel suo trascorrere e sanno

rivelare a noi sentimenti e commozioni ataviche. La folla che si infiamma udendo le canzoni di battaglia, i montanari che si dilettano ripetendo i loro stornelli d'amore, i fedeli che contemplano le immagini sacre o i patriotti che si entusiasmano per le grandi figurazioni di vittorie, forse non sanno né meno indovinare la natura del sentimento atavico che li commuove; ma quel sentimento in tutti instintivamente risorge e per esso i ribelli prendon coraggio cantando, e gli innamorati piangono laudando, e i fedeli meglio amano il loro Dio e piú vorrebbero combattere i patriotti per il loro paese.

Or dunque la critica, può essere filosofia della storia e può essere filosofia teoretica: può regolare e commentare un' età d' uomini attivi, di guerrieri di conquistatori, o può spiegare e teorizzare intorno alla profezia dei poeti o alla profezia degli asceti. Ma un' età della critica non può esistere come non può esistere un'età di transizione. Gli uomini che ammisero le età di transizione sono coloro che hanno limitato il cammino delle stirpe e che hanno voluto assegnare al mondo uno sviluppo progressivo. Coloro che videro nei periodi di pace la maggiore espressione dell' attività umana, pensarono che tutte le guerre fossero transitorie, che tutti gli eserciti dovessero scomparire, che l' eguaglianza e l' amore dovessero esser legge di una umanità senza fine. Coloro che videro nella guerra l'esplicazione maggiore delle nostre energie, pensarono che ogni periodo di pace fosse necessario solo per la preparazione ad una nuova guerra e che l' ultima vittoria conducesse alla soppressione dell' umanità per l' esaltazione dell' individuo. Or la concezione pacifica dell' universo come la concezione guerresca annullano il valore della stirpe e diminuiscono il concetto trionfale dell' Infinito. Glorificare socialisticamente l' umanità o esaltare anarchicamente l'individuo vale non riconoscere la nostra origine comune dalla terra che è vasta opera di una creazione immortale.

Il poeta delle creature belle, libero da ogni limitazione, sognò che l' ultima redenzione universale togliesse all' uomo l' onta del suo lavoro e che tutte le mani oprassero per adornare il mondo; il poeta della divinità, sublime oltre i confini del mondo, immaginò che l' esaltazione ultima sollevasse le anime pure all'Empireo e che tutti i beati cantassero per glorificare Iddio; per l'uno e per l'altro il nostro cammino è verso un trionfo ideale.

Per questo noi sappiamo che mentre *tutta* la nostra vita presente è un' età di transizione, la guerra e la pace ne sono soltanto le varie espressioni, che hanno un eguale valore perché svolgono per un medesimo fine di continuità la forza delle stirpi. Accanto agli uomini di guerra, vivono i filosofi, i teorici, i religiosi che discutono la divinità e la legge morale: accanto agli uomini di fede, ai poeti e agli asceti, studiano i filosofi della storia che celebrano le attività del passato. Ora ogni êra può esser considerata in sé stessa, perchè prepara un'altra êra che non avrà un valore definitivo diverso dal suo, durante questo succedersi immediato di pace e di guerra di soldati e di lavoratori, di eroi e di poeti, la critica si svolge e commenta ed unico suo ufficio è quello di rintracciar nelle varie epoche la continuità tradizionale. Rintracciare le energie eterne latenti nelle opere apparentemente piú discordi, riunire le parole che furono pronunziate, gli atti che furon compiuti, ricordare che nulla accadde, nulla fu pensato, nulla rimase sconosciuto che non abbia un' importanza nel nostro cammino di pellegrini instancabili, è pure opera del critico. Che se alcun critico volle talvolta rivivere l' opera di un artista e forse l'opera di un artista contemporaneo, egli certo pote essere uno psicologo profondo ma non poté intendere le parole piú alate, quelle che i posteri col loro senso storico inconsapevolmente raccolgono e che sono guida ai viandanti durante il lungo viaggio.

Or noi che per l'opera nostra di critici possiamo ritornare nei secoli morti e togliere al passato le voci che vivranno dopo di noi, siamo degni per questo di non credere a una età senza energie di battaglia. Se anche le nostre forze intendono a dar valore alla nostra giovinezza, non possiamo disprezzare i vecchi perché sappiamo che nessun uomo che fu attivo fu vecchio. Figli di un' età rivoluzionaria e rea di parricidio, ora abbiamo udito una voce solenne, che, per forza di amore, ha reso l' innocenza ai colpevoli e ci ha fatto idonei a proseguire il cammino. L' età che volle esser libera, anch' essa, per la gloria dei suoi poeti, è figlia della stirpe. Il poeta, dopo il suo pellegrinaggio mortale, fu ancora il profeta della stirpe. Egli da lontano sognò la sua montagna e il suo mare; camminò con ansia; vide la sua casa; vide le sue tre pure sorelle e la sua madre immortale. In alto, sul colle chiomato di pini, era silenziosa la tomba ove giacquero le grandi ossa del padre. Sul focolare ancóra ardeva la fiamma. Non più la soglia era oscura per l' ombra paurosa del padre, trepidante nella dipartita, geloso del nome suo e degli avi. Ora il padre pe 'l ritorno del figlio dormiva la sua pace: cedeva al figlio il suo posto. Di nuovo, per la vicenda immutabile dei secoli, gli avi e le memorie vivevano nel figlio ritornato. Il figlio salì la montagna; la profezia divina gli gonfiava il petto, irrompente: il canto di luce sorgeva dall' anima sua, ed egli chiamò i figli della terra; recò l' annunzio eroico, salutò la Italia madre

sacra alla nuova aurora
con l'aratro e la prora.

MARCELLO TADDEI.

DEI ED EROI NELL'ARTE

VIOLENTO dovette essere il ritmo del sangue nelle vene dell'artefice greco nell'istante che egli segnava ai piedi del simulacro di Zeus Olimpio « Fidia di Carmide, Ateniese mi fece ». Ed il dio fulminò sul suolo del tempio, consentendo.

Ora al fratello che l'aveva richiesto a quale immagine o idea si fosse ispirato per l'opera bella di avorio e di oro lo statuario aveva risposto con tre versi dell'Aedo: dalle nereggianti sopracciglia accennò il Cronide; le ambrosie chiome ondeggiarono sul capo del dominatore immortale, e l'immenso Olimpo fu scosso. Così il poeta e l'artefice vollero nella serena brevità dell'atto significare la potenza del dio. Ne so comprendere come ai molti sembri terribile l'atteggiamento di lui nei versi del primo dell'Iliade, sì da rigettare sdegnosamente la tradizione della risposta di Fidia al fratello, perche male si accorderebbe la descrizione omerica con le testimonianze che ci rimangono del benigno volto dell'Olimpio serenamente coronato di ulivo.

In tale manifestazione della divinità aveva compimento la lunga e faticosa ricerca degli artefici antecedenti che avevano tentato di esprimere nella materia l'idea divina; in lei aveva termine la tradizione ieratica, che toccato il suo culmine sembrava non dovesse avanzare più innanzi.

All'intagliatore di pietra od allo sbalzatore del bronzo, che vollero ritrarre le sembianze di un immortale nel formarsi e nello svolgersi primitivo di una religione, parve che solo il terribile ed il mostruoso potessero rendere il concetto di una divinità mal definitiva cui il mito stesso attribuiva varia forma e natura; o di tale divinità si cercò di rappresentare la potenza e l'essere per mezzo di simboli infiniti e molteplici, come erano infiniti e molteplici gli aspetti sotto i quali essa era imaginata e appariva.

Così fecero gli Egizi e più specialmente gli Assiri, i Caldei, i Fenici, foggiando divini mostri dal corpo umano e dalla testa animalesca, ponendo attorno a loro un accompagnamento ed un seguito di demoni alati e deformi, accoppiando sfrenatamente uomini leoni aquile tori, ripetendo e variando nella imaginosa fantasia la colpa di Pasife. Ma nei cilindretti di carattere ieratico che parlano ancora a noi di quella civiltà e di quella

religione che si svolse e diffuse dentro ed attorno al Mediterraneo prima che l'Ellade fosse, volendosi ritrarre un mito od una parte di un mito, e non soltanto l'immagine o l'idea di un essere divino, si usò di arricchire e specificare con simboli la schematica figura del dio. Alcuna volta anzi il simbolo si sostituì alla cosa simboleggiata e stette a rappresentarla. (*)

Nell'anello principale di Micene, ad esempio, Atena, presenziante l'offerta e l'omaggio delle Core di Rhea alla Gran Madre, ci appare nascosta dietro l'ancile gigantesco, sì che solo si scorgono la testa e le braccia embrionali. Ma nella tazza celata d'argento della terza tomba dell'Heroon di Micene, in cui l'artefice – ispirandosi alla descrizione esiodea dello scudo di Ercole come all'omerica di quello di Achille volle raffigurare una città assediata e i combattenti nell'atto di fare una sortita e le donne scarmigliate che tendono forsennatamente le braccia dalle mura, lo scudo bilobato miceneo, posto in alto presso l'orlo della coppa, sta a significare la presenza di Atena spettatrice e regolatrice della lotta sanguinosa, quasi che quell'artefice primitivo non osasse ritrarre l'effigie divina tra gli esseri mortali agitati dall'odio e dal timore.

Più tardi nei frontoni del tempio di Egina la dea assiste in armi alle contese di Ercole e di Laomedonte attorno al corpo di Oiklio, e dei Greci e Troiani attorno a quello di Achille. Ma la figura della donna impassibile priva di vita e di espressione non ha più alto significato dell'ancile nella coppa micenea, e non è che un segno sostituito ad un segno. Manca nel volto e nella persona l'idea divina, sì che inutilmente l'artefice avrebbe richiesto alla vergine pugnace l'augurio ch'ebbe il figlio di Carmide.

Dopo Fidia, abbiam detto, sembrò che la tradizione ieratica nella manifestazione dell'arte non dovesse avanzare più innanzi: né avanzo, ché il sentimento religioso di troppo cedette alla forma.

Grandi e magnifici gli dei di Prassitele e Scopa, perfetti nell'armonia delle loro membra, divinamente belli nei volti sereni; ma non più dei pel culto e pel sacrificio. Davanti alle immagini loro non il sentimento religioso è avvivato dalla presenza del nume, ma la mente s'indugia nella ammirazione della forma umana. Ancora non molte olimpiadi, e gli immortali umanizzati perderanno anche tale serenità: Zeus nell'altare di Pergamo dovrà nell'atteggiamento terribile e nello sforzo michelangiolesco delle membra manifestare la sua essenza divina e la sua potenza di contro ai giganti ribelli.

Ma nell'alto rilievo della lotta titanica la figura del trionfatore fa parte di tutta l'azione, e non era necessario all'artefice il darle uno speciale carattere. Così gli dei tutti, che lungo i fregi e pei frontoni dei templi o nel ristretto campo di una metopa e di un medaglione oprano le loro gesta immortali, non hanno nella persona un'alta significazione, ma stanno quasi solo a suscitare l'immagine che di quel dio ha ciascuno che osservi; e le rappre-

(*) Sono lieto di dirmi col Fürtwängler e specialmente con Luigi Adriano Milani, che per vivezza d'ingegno non fiaccato dallo studio sterile ed infecondo scorgono nelle antiche figurazioni un significato ieratico o siderale, e non un fatto generico come sostengono fra gli altri il Max Meyer e il Collignon.

sentazioni mitiche che tali figure comprendono, cantando e celebrando la gloria dell'immortale, non sono che letanie, le quali tribuendo alla divinità forme e nomi molteplici non ne danno l'essere, ma il vario aspetto e il multiforme potere.

Se però in tali figurazioni non si seppe o pur non si volle esprimere la divinità nelle linee del volto, si cercò di adombrarla nella movenza e nell'atteggiamento del corpo; e in special modo nella lotta di un immortale con gli uomini o con le fiere si inneggiò alla potenza invincibile e invitta, facendo strazio dei soccombenti, atteggiando in posa solenne e maestosa il trionfatore.

A chi osservi, ad esempio, le forme svariatissime di una rappresentazione che si ripete quasi di continuo nell'arte di tutti i popoli antichi, la lotta col leone e col toro, apparirà chiaro e palese il procedimento pel quale si è cercato a poco a poco di significare la possanza del dio o dell'eroe nella facilità e nella compostezza dell'atto vittorioso.

Mentre di solito i dominatori mortali si fanno incontro alla belva con armi alla mano — e nella reggia di Persepoli, pei marmi istoriati, gli Achemenidi colpivan sicuri con due pugnali grifoni leoni e bucorni, i quali afferravano gagliardamente il braccio dei feritori quasi osassero o volessero opporsi alla forza e alla violenza di quelli — gli dei non han bisogno di armi nella lotta ineguale: sotto l'impeto degli immortali le fiere si contorcono e si piegano dolorosamente; le membra possenti sembrano rompersi e frangersi al primo urto. Così in uno degli scudi, che fanno testimonianza del culto gioviale nell'antro cretese, Zeus Ideo trionfatore del toro, su cui si leva terribile, innalza, rovesciandolo ad arco sulla testa, il leone che dolora nella stretta delle mani poderose. Ma questa figurazione più facilmente si ripete per Heracles, la forma umana di Zeus, del principio divino, dio ed eroe che tutti i popoli del mediterraneo ebber comune e idearono, sotto nomi diversi, con gli stessi attributi: Gilgames dell'antica religione caldea, Sutekh heteo, Melqart fenicio, Izdubar assiro col compagno suo Hea-bani, Heracles ellenico col fido Iolao, pei cilindretti ieratici, per le monete e i monili incessantemente, con ostinazione continua, lottano col toro e col leone; e questo sollevano e dirompono, quello rovesciano, contorto le corna, con piccolo sforzo; e talora nell'atto di distruzione volgono altrove la testa quasi non curassero l'inutile dibattersi del vinto.

Questo concetto della invincibile potenza andò a poco a poco perdendosi: più i corpi presero forma e si mossero armonicamente secondo i canoni della plastica e gli artefici ebbero cura del particolare, più gli dei e gli eroi divennero umani; ed Heracles faticò lungamente pei marmi dei templi nelle sue gesta laboriose, perchè lo statuario, se bene signore della materia, per la mancanza del sentimento che animava le figurazioni dei primitivi, credette di poter significare la possanza eroica nello sforzo mortale.

Ma nell'anima del popolo greco, abbiam detto, erano i begli iddii sereni e gli eroi pugnaci del mito e dell'epos, e bastava un nome od un

segno sper uscitarne l'immagine. Non certo la donna bellissima di guerra e di strage, la donna dalle nozze di sangue è l'Elena che Menelao in un altorilievo di Sparta vuole uccidere a vendetta dell'onta sofferta. Non per quel corpo mal formato e per quel volto angoloso sorsero in armi gli Elleni e navigarono ad Ilio col sangue di Ifianassa; ma ad ognuno che mirava l'opera dell'artefice inesperto appariva la donna cantata da Omero, la donna che nel suo nome ricordava la bellezza e la forza dell'Ellade.

Ancor più nei vasi arcaici — pei quali si svolgono e si distendono le lunghe teorie dionisiache, e gli dei e gli eroi oprano le gesta celebrate nel poema o nella tragedia — i corpi schematici, cui manca anche quel movimento che gli incisori di pietra meglio riuscivano a rendere col rilievo, e i volti muti in cui biancheggiano gli occhi spettrali, sì poco pretendono di ricordare quegli dei e quegli eroi, che l'artefice ha dovuto segnarne i nomi presso alle inesprimenti figure. E nel teatro non eran forse segni di riconoscimento, come i nomi graffiti nello smalto dei vasi, le maschere convenzionali degli attori? Che importava al popolo greco se Oreste era ridicolmente infuriato anche nelle scene serene, se Ino sempre piangeva? Come nella sua fantasia sostituiva all'immutabile palazzo il luogo voluto dal poeta e indicato dai due *periactoi* laterali, e più bella era la foresta immaginata sotto il cielo della patria — ricordo di montagne e di selve vedute nel cammino di vittoria — così a quei volti grotteschi sostituiva quasi incosciamente gli dei e gli eroi che egli amava perchè li sapeva della sua gente ed ai quali si sentiva vicino.

Mentre gli Egizii temettero i loro numi ed i loro monarchi, e quelli foggiarono terribili e mostruosi circondandoli di un culto misterioso, questi scolpirono colossali ai piedi delle colonne nei templi, o loro assomigliarono i macigni in mezzo al deserto, o figuraron giganti nell'atto di abbattere furiosamente i nemici; i Greci videro che la gloria degli immortali era la gloria loro, che il canto che li celebrava era il canto della nazione, ed a quelli e a sé stessi intrecciarono corone di strofe negli inni, scolpiron corone di marmo nei fregi, fra gli intercolunnii dei templi appesero verdi corone.

Ma cessarono i canti, si spezzarono i fregi, i festoni appassirono. La Grecia vinta aveva dato a Roma la sua grandezza armoniosa e Roma se ne era fatta bella e ne aveva ornato le basiliche e gli archi, segni

di conquista slanciati al cielo, mentre gli acquedotti si allungavano per la campagna come legioni spinte alla vittoria. Poi anche tutto questo sogno di magnificenza e di trionfo si era dileguato; gli dei erano discesi dai plinti venerati ed eran divenuti preda degli uomini; il regno degli immortali era finito.

Ed allora il mondo pagano fu servo della nuova idea mossa alla conquista del mondo, ed a lei cedette i suoi simboli e le sue concezioni: Hermes crioforos ed Orfeo presero significato cristiano e parlarono di un'altra vita ai neofiti raccolti nel freddo delle catacombe.

Alla celebrazione della bellezza e della forza vittoriosa successe il racconto degli Evangeli e degli atti dei martiri; alla lussuosa molteplicità del mito pagano la rigidità severa di una religione semplice e schietta; Giunone cedette alla Vergine il trono e la maestà divina; nuove figurazioni si sostituirono a quelle degli eroi, ed i seniori i martiri e le vergini si mossero in lunga processione per le navate dei templi, tendendo le braccia coperte dal manto e le verdi corone verso la conca absidiale, ove il dio gigantesco guardava immobile l'atto di omaggio piegando le labbra ad un ghigno feroce. Quasi come gli artefici preellenici, i medievali non seppero che nella terribilità della faccia e nella grandiosità delle membra esprimere la potenza dell'Eterno, che ancora adombrarono sotto simboli numerosi, e il tipo da loro fissato si andò quasi immutabilmente ripetendo pei secoli, finché Giotto all'Arena e Masaccio al Carmine non preannunziarono agli uomini il volto della Cena leonardesca.

Per tanto tempo gli dei e gli eroi furon dimenticati e proscritti come cosa di perdizione; fin che al risorgere del culto e dell'amore per l'antichità classica gli eccellenti greci e romani tornarono a rivivere nelle aule consiliari, esempio di sapienza e di giustizia; sorsero di contro ai santi cristiani nelle chiese, ora in omaggio al trivio e al quadrivio, ora solo a ricordo dell'età che dopo il mille affascinò con l'antico splendore le genti d'Italia; e coi santi assistettero agli officii della nuova religione.

Quando un giottesco in Castel Nuovo, e Giusto da Padova nella Cappella Cortellieri agli Eremitani ritraevano gli eroi, i monarchi, e i sapienti del mondo classico — ed un seguace del Guariento nel coro del tempio medesimo dipingeva il corpo nudo di Venere tra le vicende dell'ordine agostiniano già da più di due secoli Barisano da Trani aveva posto Ercole in lotta col leone nemeo nelle piastre che adornan le porte della sua cattedrale; e cinquanta anni più tardi il Filarete avrebbe ravvolto tra gli amori di Giove le gesta di papa Eugenio e le figure di Cristo della Vergine e degli Apostoli, Bernardo di Piero Ciuffagni ed Agostino di Duccio avrebbero fatto rivivere in un sogno marmoreo la voluttuosità di un paganesimo rinnovato.

Ma in tutte queste rappresentazioni ed in quelle numerosissime, che si ripetono per le medaglie e le targhette, i cassoni nuziali ed i piatti istoriati, inutilmente cercheremmo la rivelazione dell'età classica e la significazione della divinità pagana. Se bene sembrasse che tutto allora in

Italia sapesse o volesse sapere d'antico, e il tempo passato s'imponesse con la grandiosità e molteplicità dei ricordi e dei monumenti, si fu assai lontani dal comprenderlo; per di più gli uomini si sentirono più vicini a Roma che alla Grecia, e di Roma li attrasse maggiormente lo splendore delle conquiste e la potenza dell'architettura che non la bellezza serena che la Grecia le aveva donato.

Però a questa mancata interpretazione provvidero gli artefici in modo meraviglioso. Quasi che si accorgessero di non poter richiamare alla antica vita gli eroi e le eroine, e riporre sui troni gli dei che ne eran per sempre discesi, li fecero rivivere in mezzo a loro e li vestirono dei loro manti e delle loro tuniche sfarzose, li contornarono della loro sfolgorante magnificenza, eressero a lato di loro i nuovi edifici innalzati con le regole di Vitruvio. Solo spesso cercarono negli ornamenti e nell'atteggiamento esteriore di ricordare e di riprodurre l'antichità; altra volta credettero di classicheggiare nella nudità dei corpi; ma quando si faccia qualche eccezione per la scuola del Mantegna, possiamo facilmente comprendere quale strano concetto del tempo pagano avessero gli artisti del nostro Rinascimento.

Ben presto però gli dei e gli eroi cessarono di respirare la nuova vita e di muoversi nel nuovo splendore. Alle forme più divine e più grandiose del mito si erano sostituite quelle più umane e più tenui: Marte divenne il mal cauto amatore di Venere che fu troppo prodiga della sua bellezza; Vulcano cessò di foggiare i fulmini vindici sull'incudine sonora e s'indugiò a batter le maglie della rete testimone della sua infelicità coniugale, oppure si affaticò a temprare le armi pel figlio della sua donna; Giove, come un mortale, si andò perdendo dietro ai suoi amorazzi avventurosi e ridicoli, dimentico dell'Olimpo; gli eroi, primi Ercole ed Achille, si adagiarono ai piedi delle donne loro in un lento abbandono; e Paride in mezzo al gregge seguitò a definir la gara della beltà divina che le tre immortali cercarono invano nella delicatezza dei corpi formosi. E se pur qualche volta gli eroi sorsero in armi e vollero affrontare la prova, portarono nell'ardore della battaglia l'effemminatezza voluttuosa della lunga consuetudine con le amanti, oppure si agitarono iperbolicamente facendo gran gesti, movendo larghi panneggiamenti e balenando con le armi gigantesche, quasi volessero nascondere la pochezza dell'essere loro. E sull'Olimpo cadente balzarono a ridere i satiri sghignazzanti facendo preda delle ninfe dei fiumi e dei boschi, ed Eros moltiplicandosi folleggiò lascivamente d'amore in amore.

Invano si tentò più volte di dar corpo alle ombre, ché degli dei e degli eroi non si comprese più la bellezza; anzi se ne falsò ancor più l'essenza quando si credette di farli risorgere nel rigido academismo tra lo sfolgorare dei manti e il contorcersi delle membra ignude, sotto i freddi colonnati o in mezzo al paesaggio senza vita e senza sole.

Se però niente si è fatto da secoli, non per questo è da credere ormai impossibile che un artefice riesca a segnare la faccia di un dio o di un

eroe. Ed è questa forse l'ora propizia alla prova pel ritorno alle intuizioni mitiche primitive e più semplici e per l'intendimento delle antiche divinità non più attraverso alle tarde concezioni ieratiche, le quali sovrappo nendo significati ed attributi ne turbano e ne contaminano l'essenza, ma direttamente da ciò che le originò e le fece sussistere. Nelle cose ed in noi stessi di nuovo vediamo prender forma quelle forze che i greci deificarono per meglio comprenderle, quasi pensassero che ai sopravvenienti la natura non avrebbe detto le cose segrete che a loro, uomini primitivi, confidava distendendo le sue bellezze infinite, e credessero necessario il concretare quelle forze e quelle bellezze perchè potessero fare udire la voce lontana delle origini a coloro che per sé non l'avrebbero saputa intendere.

Ma solo chi nell'anima senta fresca rivivere l'età del mito e dell'epos, e attraverso al tempo sia unito alla tradizione classica come se niente fosse esistito tra lui e il mondo che vuol far risorgere — ché un mondo intero può esprimersi nel solo tratteggiare di un volto — tenti la prova; ed a noi dia una significazione che risponda a ciò che di quell'età vive in noi, oppure anche una al tutto diversa, ma tale che debba imporsi necessariamente, sì che non sia possibile imaginare quell'immortale se non come egli ha voluto significarlo.

Chi non abbia l'ardire di ritrarre perpetuamente il volto di uno di quegli dei o di quegli eroi, cui l'epica non dette forma perchè grandi li potessero pensare gli uomini quanto li sentivano grandi, ne adombri la la faccia o la nasconda agli occhi nostri come nell'Ulisse del Boecklin.

Noi nell'ombra vedremo delinearsi quel volto che portiamo nell'anima nostra.

NELLO TARCHIANI.

LIRICA E DRAMMA

In questi ultimi anni abbiamo veduto e sentito accompagnare le più belle manifestazioni dell'arte del dramma con dei lodi entusiastici da una parte, con violente dispute e proteste dall'altra. E strano non deve sembrarci questo contrasto rumoroso che si determina tra le persone incolte come fra quelle intelligenti e più raffinate, come anche fra coloro che esercitano l'ufficio di critici nelle riviste e nei giornali, come, e sopra tutto, tra gli ingegni che sono oggi alla testa del così detto movimento intellettuale italiano. Quando si fa guerra grande, è segno che grandi sono gl'interessi che ci stanno a cuore. E nel regno del pensiero e della fantasia non ci si batte a sangue che intorno alle opere le quali rappresentano uno sforzo notevole, un'ardua impresa, un'audacia nuova; non ci si azzuffa se non accanto ai capolavori. Perciò le lotte accanite, le discussioni vive, fiere, strepitose, gli applausi e le imprecazioni solamente scoppiano colà dove s'è prodotto un fatto artistico d'ordine superiore e dove è balzata fuori, con atteggiamenti insoliti, la concezione vasta di un uomo di genio.

Non a me dunque possono dispiacere tali schermaglie sorte su insieme col rifiorire del dramma idealista, (appellativo, questo, che dovrebbe essere inutile, se una triste condizione di cose non lo rendesse ancora necessario); non a me rincrescono certo queste liti ardenti, spuntate insieme con una luce tutta nuova, la quale sembra annunziare il ritorno del sole nel cielo dell'arte italiana. Ma strano, mi sembra e assai mi rincresce il fondo di cui è costituito e su cui nel medesimo tempo s'appoggia così il favore di quelli che applaudono come il giudizio critico di quanti biasimano e abbattono.

Le tragedie dannunziane, dicono gli uni, gli entusiasti, assurgono con sicurezza sempre crescente alla dignità di capolavori scenici perché vanno spogliandosi di tutta la loro ricchezza poetica e diventano *più teatrali*, cioè rispondono meglio a quelle esigenze di rapidità, di brevità, di verisimiglianza, che costituiscono i canoni dell'arte drammatica.

Le tragedie del d'Annunzio, osservano gli altri, i diffidenti, *saranno* stupendi poemi, ma non si possono considerare ancora opere di teatro, tanto in esse l'elemento lirico soffoca e costringe l'elemento drammatico! Tutti quei fantasmi che si esprimono in belle immagini, in magnifica prosa o in versi armoniosi, *saranno* forse splendide figurazioni estetiche, ma sulla scena non sono che figure irreali, anormali ed illogiche; non rivelano davvero alcun pregio d'azione, nessuna sicurezza di movimento. Poveri personaggi, pallidi e freddi, scarsi di vitalità come di contenuto umano!

Ho ricordato le opere del d'Annunzio, perché egli ci riguarda più da vicino, ma non credano i lettori che soltanto attorno a lui arda il combattimento di cui dobbiamo ora esaminar bene i moventi ed i fini. Potrei nello stesso modo e con

lo stesso diritto parlare di Maurice Maeterlinck, di Édouard Schuré o di Joséphin Péladan. Mutando latitudine e nazionalità, non cambia affatto l'indole della disputa italiani, parigini e fiamminghi, sieno istruiti o ignoranti, hanno sopra questo punto su per giù le medesime idee e discutono con argomenti uguali intorno a quella che chiamano « preponderanza eccessiva della poesia a teatro. »

Non mi dispiace — io dicevo dunque — che assalitori e difensori abbiano lena alla mischia. È di buon augurio Mi dispiace soltanto che entrambi si accapiglino per un medesimo errore; perché tanto gli uni quanto gli altri non si domandano se il lavoro scenico sia grande o volgare, felicemente oppure falsamente intuito, ma se debba esser considerato come un' opera di poesia o come un' opera di teatro, se in quello prevalga l'elemento lirico oppure l' elemento drammatico, se sia infine bello alla lettura o bello alla rappresentazione.

Io non sono mai arrivato a comprendere come possano esistere due diverse nozioni di bellezza, una propria dell' uomo che si esalta davanti la visione comunicatagli dal libro, l' altra particolare a colui il quale la contempla dalla propria poltrona attraverso il vano d' un palcoscenico Eppure, a separarle nettamente con un solco profondo quanto un abisso, si è finito per concludere che tra le due non v' ha affinità di caratteri, ma differenza sostanziale, non dissomiglianza, ma discordia; esse si trovano in opposizione perfetta, incompatibile, antitetica. — Avrebbe forse il Romanticismo, col volere a teatro più spettacolo e meno parole, più movimento esteriore che varietà d' immagini, più realtà e fedeltà di riproduzione e meno slanci di fantasia, creato una corrente di idee e una quantità di abitudini che hanno finito col trasformarsi in preconcetti, in malintesi, in falsi assiomi accettati prima dagli uomini come dogmi di fede, e poi ribaditi a poco a poco nel loro cervello come norme infallibili di retto giudicare? Avrebbe forse lo spirito scientifico dell' epoca nostra, col cacciar via dal dramma il carattere ideale e la libertà inventiva che ne costituivano l'essenza, prodotto un gusto antiteatrale del teatro? E il pubblico di oggi avrebbe dunque perduto la facoltà di godere nell'opera scenica la verità del sogno, l' alta verità che mai non muore né tramonta: la poesia?

Da che Vittore Hugo distinse e disgiunse l' uno dall' altro lo spirito lirico e lo spirito drammatico con una linea di separazione così netta che non poteva non essere profondamente artificiale e falsa ed assurda per la sua stessa insofferenza di mezzi termini, cominciò ad acquistar terreno l' opinione che la fantasia poetica fosse la morte del teatro.

Neppur egli probabilmente si rese ben conto o seppe prevedere quanti pregiudizii, quante maniere retoriche e cervellotiche di considerare lo spettacolo della scena, avrebbe potuto produrre quella sua definizione concisa e succinta: « Génie lyrique, être soi; génie dramatique, être les autres. »

Ora, in due modi può il genio drammatico *essere gli altri:* inalzando i sentimenti ed eccitando la fantasia degli spettatori con l' espressione del suo mondo fantastico e sentimentale; oppure vivendo la vita delle proprie figure sceniche, cioè dimenticandosi nei personaggi della propria visione. In altre parole egli può rivelare al pubblico, per mezzo delle creature del suo spirito, qualche aspetto della vita interiore di tutti; e può rivelarsi a sé medesimo trasformato nei suoi personaggi, scorgersi come trasfigurato in una visione nuova da lui stesso prodotta, ma a lui apparentemente estranea dall' istante in cui gli s' è manifestata. Nel primo caso, il genio creatore comunica con l'anima dei suoi spettatori. Nel secondo caso, con quella degli eroi ch' egli ha creato. Naturalmente lo spettacolo della scena ap-

pare allora perfetto e magnifico, quando tutti e due questi modi si uniscono e s'accordano a vicenda in un'unica grande e armoniosa esaltazione di linee, di voci, di colori, di sentimenti e di passioni. Ma sarebbe un errore confonderli insieme perché l'uno è soltanto esterno e indiretto, l'altro è connaturato con l'intima costituzione del dramma. Se l'uno non si verificasse, verrebbe compromessa la partecipazione cosciente del pubblico all'opera rappresentata; ma senza dell'altro questa o non esisterebbe, o se no esisterebbe come esistono i cadaveri dentro i sepolcri e le mummie nel deserto.

In un discorso recente (1) io ebbi a parlare del poeta drammatico in quanto è i suoi spettatori. Adesso tratterò di lui in quanto *è* i suoi personaggi; e questo ci illuminerà ancor più sopra i rapporti profondi che corrono fra la lirica ed il teatro.

Sembra un privilegio del drammaturgo il provare quell'impulso irresistibile a trasformar sé medesimo in maniera da vivere ed agire dentro altri corpi e altre anime Ora, quest'impetuoso desiderio, questa inclinazione dell'attività speciale di alcuni artisti eletti, questa pronta facilità di allargare, estendere, accrescere idealmente e al di fuori di essi la loro natura con tutti i suoi eccitamenti più fieri e con tutte le più misteriose facoltà di sentire e di sognare, rappresenta di fatto la preparazione necessaria al concepimento del dramma. - Come il seme vuol terra calda e molle per sviluppare nel grado massimo le sue forze racchiuse, così l'opera rappresentativa ha bisogno, quando sorge, d'essere accompagnata o preceduta da uno stimolo particolare, il quale tenda a trasfondere in altri il carattere e l'anima dell'artista, a sconvolgere ed agitare i sentimenti che più lo dominano, a muoverlo — infine - con una certa rapidità e con una certa violenza nel mondo dei suoi pensieri e delle sue immagini.

Questo disperdere e annullare la volontà individuale in altre volontà, le quali non sono che volontà di persone immaginarie; quest'impulso strano e potente a dimenticare il proprio *io* per penetrare più addentro quello delle figure fantastiche che lo spirito creatore ha foggiate o sta foggiando, è l'indizio certo dell'attitudine e delle attività speciali del drammaturgo.

Ma tale attitudine noi non dobbiamo considerarla che come *una pura inclinazione*, come *una condizione preparatoria*, come una disposizione necessaria Niente di più. Ella non possiede ancora un contenuto qualsiasi, e non può esser quindi reputata oggetto di valutazione artistica.

Volendo render chiaro con una similitudine questo mio concetto, dirò che l'eccitamento, l'impulso risentito dallo spirito d'un artista come disposizione animatrice all'opera di teatro, rappresenta rispetto a lui artista e rispetto alla sua visione fantastica quello che il remo è per il navigante e per la barca. Il remo costituisce la condizione del movimento, l'atto, tanto per l'uomo quanto per la barca che lo trasporta: costituisce adunque la possibilità di navigare. L'uomo s'adagia dentro il suo legno così come il genio si distende idealmente dentro la sua concezione, dentro la realtà del sogno goduto; ma se egli vuole muovere le proprie immagini e muovere sé stesso entro queste sue immagini, se vuole fare agire il suo mondo ed agire egli stesso insieme con quello, come il navigante imprime col remo la velocità alla navicella, egli deve consapevole o no - animare drammaticamente le proprie figure mediante l'impulso istintivo alla metamorfosi, mediante il soccorso necessario di quella potenza misteriosa che fa sommergere e sparire l'individuo

(1) *La degenerazione del teatro contemporaneo*: conferenza promossa, insieme con alcune altre, dalla rivista fiorentina Il Regno.

nella vita apparente dei suoi fantasmi. — Così all'autore è concesso trasformarsi nei proprii personaggi.

Di siffatta facoltà di mutamento e di trasfigurazione, di tale disposizione ad abdicare durante un certo tempo ad ogni carattere soggettivo e personale per assumere solo quelli delle creature generate nel fenomeno estetico, noi non scorgiamo alcuna traccia visibile, quando contempliamo l'opera di teatro già foggiata e compiuta, se non nella forma dialogica.

Il dialogo dunque è il segno esteriore della metamorfosi avvenuta nell'anima del drammaturgo. Ma noi abbiamo già visto come tale stimolo o bisogno o desiderio di metamorfosi non sia in sostanza altro che una pura inclinazione dello spirito, una condizione preparatoria, benchè necessaria, al miracolo dell'opera della scena. Abbiamo indagato e valutato la forza dei remi, ma ben sappiamo che ci resta ancora da osservare e contemplare la nave; e siccome essa è quella che ci deve condurre pei paesi sereni o sanguigni, universali e sconfinati delle fantasie più complesse che abbia avuto l'umanità, non potremo considerarla come una barca qualunque, ma la immagineremo splendida galera, terribile a vedersi se ai suoi fianchi s'addensi la tempesta, magnifica poi se, calmato l'uragano, rientri in porto maestosa e tranquilla.

Perciò, allorchè avremo svelato come e fino a qual punto il genio drammatico *è* gli altri, non avremo ancora invaso il campo della sua fantasia; non ci saremo ancora resi ragione della sua intuizione né accostati un istante alle figure, alle immagini che la compongono. Questo regno alle soglie del quale la nostra curiosità è giunta senza potere entrare perché ci eravamo incamminati con un falso preconcetto e sotto un punto di vista cattivo, è la parte più riposta dello spirito dell'artista, è il suo dominio individuale, personale, esclusivo È qui dove la prima visione si compie; e qui l'artista non può *essere* che sé stesso.

Or ecco per noi la necessità di riconoscere che la definizione dataci da Vittore Hugo era incompleta non solo, — ché questa è la sorte d'ogni definizione — ma addirittura sbagliata; perchè non basta al genio drammatico « essere gli altri ». Oltre la facoltà di essere gli altri, deve possedere l'interezza individuale della propria visione fantastica; essere gli altri in quanto « è sé stesso ». Per avere l'espressione in atto, bisogna prima di tutto avere l'espressione. E se anchè azione ed espressione si svolgono contemporaneamente, armonicamente, ciò non esclude affatto la soggettività di quest'ultima. - Così, se con artifizio da sofista io mi volessi divertire a fare un ragionamento di pura logica, potrei terminare concludendo nella seguente maniera: Poi che abbiamo sostituito alla formola vittorughiana incompleta e inesatta quella nostra più completa « Il genio drammatico è gli altri in quanto è sé stesso », siamo costretti a riconoscere come in ogni opera di teatro debba avere una larga importanza l'elemento lirico, personale, soggettivo.

Chi crea la grande concezione della scena, e va così nelle passioni dei personaggi significando i diversi atteggiamenti del destino, della sofferenza o della gioia umana ch'egli sente riflessi sopra l'anima sua, e, attraverso la sua, sull'anima universale, colui rimuove, esprime, esalta in qualche maniera la parte più oscura, più *antica*, più tragica del proprio essere, il fondo misterioso e implacabile della sua stessa coscienza e del proprio spirito individuale.

Si comprende perciò che ben diverso dovrà essere il modo della sua espressione da quello d'ogni arte oggettiva e descrittiva, quale per esempio il racconto epico o la novella o la favola od il romanzo. Si comprende anche come la gloria e la magnificenza del dramma inteso nel significato più alto e più complesso, deb-

bano necessariamente mancare a quelle epoche durante le quali il carattere narrativo predomina nella letteratura, nella pittura e nella musica di un popolo. E seguitando quest' ordine di idee, giungeremo infine a renderci conto come mai il teatro dei nostri giorni irrita alla lunga il nostro senso estetico e ci reca sovente un disgusto e una noia che a prima vista sembrerebbero eccessivi, assurdi e inesplicabili. Perchè esso si avvicina oggi alla forma descrittiva più ibrida che abbia la letteratura moderna, perchè oggi va quasi identificandosi col genere d' arte che più gli dovrebbe essere lontano: il romanzo; mentre invece s' è allontanato e distaccato violentemente dalla forma più agile, varia, veemente, multicolore e polirítmica che vanti la poesia, dalla forma colla quale aveva pure i più saldi e profondi vincoli, le maggiori affinità di carattere, di origine, di svolgimento, di attitudini: cioè la lirica.

Per adoperare un' espressione cara al Nietzsche, dirò che noi non sentiamo più ardere attraverso la scena i soffii caldi di quello spirito dionisiaco che, sotto una veste od un' altra, fu in ogni tempo e presso tutti i popoli l' impulso più potente all' opera teatrale. Noi non assistiamo mai allo spettacolo di vaste e grandi figure, ricche di contenuto tragico o comico, psicologico o passionale; tali che per esse noi possiamo comprendere il dolore infinito degli uomini, la meschinità della lor vita reale, la bellezza serena della vita ideale e interiore, i misteri e le gioie eterne della natura eterna. — Io so che a molti questi miei discorsi sembreranno parole, parole, null'altro che parole. E so anche che in certi casi parola significa vaniloquio. Ma del loro giudizio e del loro disprezzo io non mi curo, perchè il motivo di tale ostilità risiede in una supposta aberrazione che è invece il caposaldo, il punto fermo, la colonna incrollabile, il perno centrale del mio gusto in arte e delle mie convinzioni in estetica. Costoro diranno certo sorridendo: « Questo signore considera il teatro come un mondo ideale, posto al di sopra della vita di tutti gli uomini che vivono sulla terra, in una sfera immaginaria, non intendiamo bene se accanto alla luna o fra le stelle. Perciò gli par lecito inneggiare alle cose eterne, infinite, misteriose, e simili vacuità. Perciò farnetica di poesia e di lirica sulle scene ».

Io invece continuo ad affermare che il teatro dev' essere un mondo ideale, superiore alle contingenze della vita comune. Perché è assurdo parlare di realtà, di naturalismo, di fedeltà di riproduzione là dove tutto è fantastico, artificiale, immaginario, cominciando dalla luce che illumina la ribalta, dall' apparato e dagli addobbi, dall' inesatto criterio che si ha sulla scena del tempo e dello spazio, per terminare all' illogico aggrupparsi e incalzare di una miriade di avvenimenti, alle facoltà soprannaturali che sembrano possedere la maggior parte degli eroi protagonisti, comprese quelle di giungere sempre a tempo e di travestirsi in un attimo. Se tutto quanto il teatro poggia dunque sulla finzione, sulla supposizione, sulla falsità; se esso stesso equivale ad una grande illusione, non è ridicolo reputarlo dominio esclusivo della realtà piuttosto che della idealità, e voler da lui, non la rappresentazione degli uomini in quanto sono anime e cuori e fantasie immortali, ma in quanto sono piccole macchine per calcolare semoventi e parlanti, in quanto rappresentano deboli esseri effimeri che nascono, mangiano, s'animalano, guadagnano bene, fanno figlioli e poi muoiono?

E non già fra la luna e le stelle risiede questo vasto mondo fantastico che noi rivogliamo a teatro, ma nello spirito dei poeti, vale a dire nelle anime sulle quali nulla ha potuto quel complesso di attività meccaniche, deformatrici d' ogni tinta e d' ogni bellezza naturali, che gli uomini chiamano « incivilimento »; vale a dire nelle anime che hanno della vita un' immagine assai più vera e completa e

profonda che non il cervello di mille scienziati messi insieme. Agli occhi del poeta l'universo si distende in tutta la sua bellezza, in tutta la sua sincerità. Mentre egli afferra delle cose, per lui rimaste pure, il significato vero e grande, l'*unico* significato immutabile ch'esse abbiano d'intorno a lui, gli uomini gonfii di sapere, di dottrina, di acume e di buon senso, credono *sola* verità la realtà della propria esistenza. E in nome di questa verità pratica, visibile, palpabile, limitata, fanno il teatro senza poesia: non solamente senza forma poetica cioè in prosa, ché questo importerebbe poco, ma senza spirito poetico, che è l'assurdo e l'inconcepibile, date l'indole e l'origine del dramma.

Tornino dunque i poeti — scrivano o non scrivano in versi, — alla tragedia e alla commedia, dopo avere allontanato da sè la paura d'*esser troppo lirici*, e dopo avere spezzato arditamente le pastoie della tecnica moderna, complicata come la rete di Efesto! Ci daranno così spettacoli i quali somiglieranno più a vaste canzoni impetuose che a romanzi ridotti per il congegno delle scene. Ma noi non ce ne dorremo. Forse che un bel canto alterno, quando è eseguito da una quantità di persone le quali riescono a sentire come proprii i sentimenti espressi dal canto, è meno ricco di contenuto drammatico che un commedione gravido di trovate, di combinazioni, di *boutades*, di sostituzioni e di pasticci? Dalla fusione armonica di un'opera lirica con quella misteriosa disposizione alla metamorfosi di cui abbiamo lungamente parlato di sopra, sorge sempre nei popoli il grande teatro dei loro eroi e della loro gloria. Pare quasi che le immagini degli dei e degli uomini idealizzati, vedute attraverso una fantasia sconvolta dall'esaltazione bacchica, dieno — chi sa per quali rapporti nascosti — la prima scintilla che anima il dramma. Dai ditirambi e dagl'inni religiosi scaturì la tragedia eschilea; dai Misteri del vecchio testamento nacque quella di Marlowe e di Shakespeare; gli ampii Miracoli ciclici produssero, dopo infinite ma non troppo profonde trasformazioni, Corneille, Racine, Molière; la Lauda drammatica segnò l'alba del nostro teatro nazionale, anzi tempo tramontato. Ogni grande spettacolo concepito dagli uomini del passato ci parla di atteggiamento lirico, di canto monodico o di canto corale; e ci ricorda più *parole in atto* che *azioni parlate*. E se, oltre le memorie della storia, oltre la tradizione e le leggende, anche l'anima nostra desiderosa di nuova freschezza e di nuove bellezze ci riconduce con aspirazioni violente alle sorgenti pure del dramma, alle sue forme più semplici e alle sue manifestazioni più *vive*, non è assurdo disgiungere ancora l'opera di poesia dall'opera della scena, e separare l'elemento lirico dalla rappresentazione?

Questa domanda io rivolgevo a me stesso una sera, pieno ancora della visione tragica de « La Figlia di Iorio ». Volevo rendermi ragione come mai il maggiore godimento e l'esaltazione più alta fossero stati risentiti dal mio spirito davanti alla fiamma d'amore che Mila ed Aligi avevano acceso nei loro cuori forti, sotto gli occhi dell'Angelo cristiano, contro la Legge cristiana. Come mai i cori lamentosi, l'invocazione del dannato all'ombra del padre morto, e sopra tutto le parole del pastore turbato da lontani presentimenti durante la festa nuziale del primo atto, mi fossero apparse assai più belle, più grandi, più dense di ansietà tragica che non altre scene, visibilmente più mosse e violente, come quella dell'uccisione di Lazzaro di Roio. E con viva sorpresa, mi sono andato convincendo che l'unica ragione della loro schiacciante superiorità non era che questa: la loro maggior ricchezza di contenuto e di atteggiamenti lirici.

Perchè la vampa delle passioni, la lotta delle volontà e dei destini, le fonti della gioia oppure del dolore costituiscono invero la grandezza dell'istante dram-

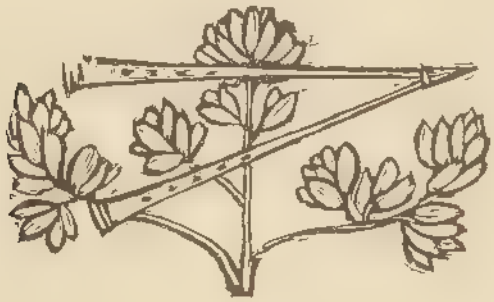
matico e la bellezza della scena. Ora, la manifestazione perfetta e possente di queste forze tragiche non avviene, non può avvenire che liricamente. La voce, l'accento, la parola, il ritmo delle parole del personaggio sono lo specchio più chiaro dentro il quale ci è dato scorgere la tempesta che avvolge e sconvolge l'anima di lui. Tutto ciò che è esplicazione diretta, intima, individuale della sua vita interiore perviene ai nostri orecchi e al nostro cuore con un'efficacia commotiva straordinaria. Ogni altro mezzo di comunione sembra — a chi abbia gusto per ascoltare e attitudine per sentire — povero ed incompleto. Le scene piene di movimento, di furore esterno, di grida, di sangue, di singhiozzi hanno e debbono evidentemente avere agli occhi dello spettatore che intende lo spettacolo come un'opera di grande arte, minor fascino teatrale.

Non l'atto esteriore ha importanza drammatica, ma i combattimenti dell'animo che determinano l'atto. Quando l'ascia o la spada o il pugnale uccidono, poco noi ci commoviamo intimamente, perché il ferro, scende stretto dalla mano del personaggio, quando già in questi s'è maturata e compiuta la risoluzione tremenda o quando le circostanze hanno stretto la sua volontà a tal punto, che non gli è più possibile scegliere altra via di liberazione. Sicché a noi interessa molto di più conoscere dalla voce profonda dell'anima sua gli oscuri conflitti che vi si agitano, che scorgere i suoi occhi iniettati di sangue, le sue mani tremanti, i suoi denti stretti, le sue vene gonfie d'ira o di cupidigia. Per noi vale di più l'espressione lirica di quell'anima, che l'atto materiale di quell'uomo dissennato.

Quasi direi che il pugnale, l'ascia o la spada sieno di per sé stessi perfettamente inutili sulla scena, dal momento che noi trascuriamo l'effetto visibile per il movente psicologico. Il pubblico il quale contempla come un miracolo dello spirito, come una festa dell'arte e della vita, come una fonte di gioia serena lo spettacolo tragico e lo spettacolo comico, il pubblico insomma che *ama ed intende* il Dramma, non può confonderne la bellezza intima con l'apparenza esteriore. Esso saprà certo interpretare le proprie impressioni fisiche in modo diverso dalle proprie impressioni estetiche.

Per questo, forse, gli eroi di Eschilo e di Sofocle empivano di stupore i Greci col loro canto, e poi andavano a morire, non veduti, fuori della scena.

MAFFIO MAFFII.



Conoscenza intuitiva ed attività estetica[1]

L'Aliotta, — col quale mi è grato discutere perché le sue non sono obiezioni superficiali, ma prendono origine dalle difficoltà vere dell'argomento, — mi stringe con un dilemma, che io esporrò con le sue stesse parole:

« O tutte le qualità psichiche, come individui concreti, che si rivelano internamente alla coscienza, sono prodotto d'intuizione estetica, e allora le sensazioni, le emozioni, e le allucinazioni, non meno delle percezioni e delle rappresentazioni, sono fatti artistici; *il che contraddice alla nostra esperienza estetica;*

« o ci sono alcune qualità psichiche, cioè le emozioni e le allucinazioni, che debbono escludersi, e allora, siccome esse nel momento in cui sono vissute ci danno la conoscenza immediata di sé stesse o di oggetti esterni come individui concreti, può esistere una conoscenza dell'individuale senza l'intuizione estetica; *ed è perciò falsa la teoria del Croce.* »

Di questo dilemma io accetto subito la prima parte; con alcuni chiarimenti, i quali elimineranno quella discordia con la coscienza estetica, che l'Aliotta crede di scorgere.

Come si ottiene la distinzione di *forma* e *materia* nell'Estetica? Io ho innanzi tre opere d'arte diverse, tre diverse intuizioni: *a, b, c.* In quanto intuizioni, non sono distinguibili, sono tutte tre intuizioni; e ciò che hanno di comune, ciò che le fa intuizioni, io dico *forma.* Ciò per cui si distinguono, ciò che le fa *a, b, c,* io chiamo *materia.* Ora *esiste* la materia? Evidentemente, no. Ciò che esiste è la forma determinata come *a,* come *b,* come *c:* tre intuizioni, o tre forme concrete. Tanto è vero che, se io voglio dare la materia di quelle tre opere d'arte, non posso far altro che ripeterne la *forma,* nella quale, soltanto, quella materia esiste. E quando un filosofo parla di materia (e non può non parlarne), non deve intendere se non di quel concetto che è stato foggiato per opera d'astrazione e per un fine determinato, e che non ha valore se non per quel fine. Quel concetto può servire a mettere in chiaro, per contrasto, che l'essenza dell'arte è nella forma; ma non indica una realtà effettuale. E può anche parlarsene come qualcosa di esistente; ma, in tal caso, l'esistenza è meramente metaforica, è un modo di esprimersi, buono a dar forma plastica al nostro pensiero: si sa che il linguaggio è opera della fantasia. E, se nel mio libro vi è alcuna di queste frasi immaginose, il valore di essa era già fissato univocamente con la dichiarazione da me fatta: che « la materia in realtà non esiste, ma è postulata per comodo di esposizione ». Fatta la qual dichiarazione, io non potevo ripeterla ad ogni punto, quasi perpetuo e fastidioso glossatore di me medesimo.

Sul concetto artificioso di materia la filosofia come filosofia non può

(1) Antonio Aliotta, *La conoscenza intuitiva nell'*Estetica *del Croce,* Piacenza, 1904

costruire: ma su di esso, o per mezzo di esso soltanto, costruiscono le scienze naturali; il cui scopo è tutt'altro che speculativo, non essendo volte a rivelare la realtà ultima, ma soltanto a schematizzare i dati dell'esperienza. E dall'uso, che di esso fanno le schematiche scienze naturali, provengono i caratteri di meccanismo, di passività e simili, attribuiti alla materia. E poichè perfino delle funzioni dello spirito si può dare una scienza naturalistica — che è la psicologia empirica, — ecco sorgere le sensazioni, le emozioni, e le altre classi e categorie psichiche, le quali, filosoficamente, non hanno nessuna verità, o sono soltanto rozzissime approssimazioni: ecco sorgere, di fronte o di sotto all'attività dello spirito, quella *passività*, che in realtà non c'è se non perchè la considerazione naturalistica l'ha creata e i bisogni del linguaggio la conservano. Reale non è se non l'intuizione con la quale ci rappresentiamo l'universo, e il concetto, col quale lo comprendiamo nella sua unità, sotto specie di eterno; oltre le forme pratiche, di cui non è ora il caso di discorrere.

Perciò, e le sensazioni e le emozioni sono certamente fatti estetici quando s'intendono come *intuizioni*. Ma *non sono punto fatti estetici*, allorchè vengono prese nel significato di *categorie naturalistiche*. Una sensazione o un'emozione del naturalismo e della psicologia empirica è un insieme, un miscuglio, un caos di momenti intuitivi, intellettivi e pratici: e intuizione, e riflessione intellettiva, e impulso verso un fine: direi, che è lo spirito tutto quanto, benchè depauperato e disordinato. Ma la sensazione, depurata degli elementi intellettivi e pratici, la sensazione *pura*, davvero pura, è fatto estetico, perchè, in questo caso, essa è nient'altro che un sinonimo dell'intuizione. Quando io, nel mio libro, ho distinto e contrapposto sensazione e intuizione, ho adoprato, come è facile riconoscere, la parola *sensazione* nel suo significato naturalistico, che è il più ordinario, e verso il quale mi premeva di stabilire la distinzione e la contrapposizione.

Passando alle percezioni e alle allucinazioni, qual dubbio che esse sono intuizioni? Ma non sono *soltanto* intuizioni, venendo accompagnate da rapide riflessioni, più o meno esatte, sulla realtà o non realtà di ciò che si è intuito: accompagnamento estraneo al fatto estetico e dal quale bisogna prescindere per ritrovare, nelle percezioni o nelle allucinazioni, la pura esteticità. Bisogna, come si dice, percepire un fatto idealmente (cioè non tenendo conto della realtà o non realtà storica), per averne una contemplazione meramente estetica (1).

Che poi gli elementi intellettuali possano entrare nell'intuizione, ma non debbano entrarvi di necessità, e che, quando vi entrano, per ciò stesso non siano più categorie intellettuali ma parti dell'intuizione stessa; è un punto sul quale ho abbastanza insistito: ne vedo che cosa l'Aliotta possa opporvi.

L'attività intuitiva, da me descritta, è cosciente. Ma l'Aliotta osserva

(1) L'Aliotta si meraviglia che io parli del carattere *storico* delle percezioni. E che cosa è una percezione se non un'intuizione storica, cioè del realmente accaduto, considerato come realmente accaduto? Nell'istante stesso in cui noi lo percepiamo, il fatto da noi percepito è già diventato un *fatto storico*.

in contrario: « L'atto dell'intuire come tale sfugge alla coscienza: ciò che noi cogliamo immediatamente in noi stessi è il prodotto dell'intuizione, è l'immagine, a cui siamo pervenuti e che nel caso particolare del fatto estetico ci si presenta accompagnata da sentimenti caratteristici, ma l'immagine da un lato, i sentimenti dall'altro sono tanti fenomeni psichici, per quanto prodotti dall'attività dello spirito ». Senza dubbio, la coscienza dell'attività come attività, dell'attività nella sua essenza, manca nel fatto estetico; altrimenti l'artista, nel momento di produrre l'opera d'arte, sarebbe insieme filosofo dell'arte. Ma c'è la coscienza del *prodotto*, come la chiama l'Aliotta, cioè *dell'attività nella sua manifestazione concreta;* e di questa coscienza io ho parlato, e in forza di essa ho negato al genio l'incoscienza. Così, allorchè noi pensiamo un determinato concetto, siamo coscienti di questo pensamento; ma non pensiamo l'attività del pensamento, ossia non facciamo, insieme, la scienza del concetto, la Logica.

Accettato il primo corno del dilemma, e chiaritone il significato, resta l'obiezione che la teoria in esso contenuta urti con *l'esperienza estetica*. Con quale esperienza? Io osservo in me stesso — e di me stesso son costretto a servirmi, perchè confesso di non conoscer la psicologia degli altri, e dei bambini e degli animali, se non attraverso la mia, — che, innanzi ad una qualsiasi sensazione, se non mi abbandono alle attrattive e ripugnanze dell'impulso e del sentimento, se non mi lascio distrarre da riflessioni e sillogismi, se persisto nell'atteggiamento intuitivo, sono in quella disposizione medesima per la quale godo ciò che si suol chiamare un'opera d'arte. *Vivo* la sensazione, ma come *puro spirito contemplatore*. Nella vita ordinaria, alle sensazioni seguono fulmineamente riflessioni e volizioni, e poi altre sensazioni e riflessioni e volizioni. Ma, per fulminea che sia quella successione, essa non abolisce il primo istante, che deve essere di pura intuizione. Quel primo istante, moltiplicandosi ed estendendosi, dà luogo alla vita dell'arte. Senza quel primo istante, senza la parva favilla, non potrebbe seguire la gran fiamma. Artisti son coloro che hanno il potere di persistere più a lungo degli altri uomini sul momento della pura sensazione o intuizione, e di aiutare gli altri a persistervi. Gli artisti — come è stato detto immaginosamente — serbano lo sguardo ingenuo e intento del fanciullo, sono alieni e indisturbati dalle preoccupazioni pratiche.

Se non che, il vero motivo delle obiezioni che l'Aliotta mi muove è, com'è facile pensare, in una tesi positiva, nella idea che egli si è formato della funzione estetica, diversa (o almeno crede) dalla mia. Ed io proverò all'Aliotta — dilemma per dilemma — che la sua idea dell'arte o è falsa o si riduce alla mia.

Per l'Aliotta, tre sono le funzioni fondamentali della coscienza: l'intelletto, la volontà, l'esteticità. L'intelletto cerca nelle cose ciò che è, ciò che permane eguale a se stesso; l'atteggiamento pratico introduce nella contemplazione della realtà l'idea di fine. Ma « la verità e l'intelletto non ci danno la chiave per comprendere un altro aspetto essenziale delle cose: la creazione delle nuove forme, delle qualità nuove..... Questo momento

concreto dello sviluppo qualitativo può esser colto solo dalla nostra fantasia, che ci rende capaci di ricreare ciò che la natura ha creato.... La creazione, sia naturale che artistica, non s' intende se non con una nuova creazione. È questa la funzione dell' arte ».

Or la funzione così definità sarà bene, io credo, una funzione *teoretica*. Perchè l'uomo non riprodurrà la realtà (interiormente: l' Aliotta si dichiara del tutto d' accordo con me nel considerar l'arte come un fatto meramente interno), per giuoco, per passatempo o per ginnastica; ma per possederla, per conoscerla. Si noti che anche l' attività pratica è dall'Aliotta invocata, nel caso riferito di sopra, non perchè gli renda servigi di attività pratica, ma per ottenerne in prestito l' idea di fine, cioè per uno scopo teoretico! In questo punto, dunque, nessuna divergenza fra me e lui: checchè egli affermi in contrario, la funzione estetica è anche per lui funzione teoretica: essa coglie un lato della realtà e fa conoscere la realtà come perenne creazione (che è appunto il mio pensiero).

Il disaccordo parrebbe scoppiare vivissimo su un altro punto. Giacchè per l' Aliotta « l'arte sorge allorquando cominciamo a sentirci capaci di riprodurre ciò che la natura ha prodotto, di rifare coscientemente quell' intimo processo di creazione che prima si svolgeva nelle misteriose profondità dell' anima nostra »; e ciò, secondo lui, la funzione teoretica non fa.

Secondo lui: perchè, secondo me, invece, la funzione teoretica non è possibile se non proprio a questo patto: che sia rifacimento della realtà. L' uomo non conosce se non ciò che fa: *quia verum facimus*, diceva Vico — veduta fondamentale, che riapparve come spirito animatore nella filosofia idealistica tedesca. Il rifar la natura che, per l'Aliotta è qualcosa di straordinario, che giunge in ultimo e in pompa magna, è, invece, per me, già l' opera della prima, elementare, rudimentale conoscenza. Una sensazione pura, un'intuizione, è già una creazione ideale della realtà. E se non è questo, che cosa è mai? Uno specchio? Se il conoscere non è il fare o il rifare di ciò che lo spirito stesso ha prodotto, non si torna al dualismo, alla *cosa* di fronte al *pensiero*, con tutte le sue assurdità?

Si dica lo stesso del linguaggio. Per l'Aliotta, il linguaggio della poesia è una tarda e faticosa conquista dello spirito umano; il linguaggio comincia col generico, coi nomi comuni. Ciò mi sembra provare che l'Aliotta non ha ancora bene approfondita la filosofia del linguaggio; come non si è ancora liberato dall'abito di guardare il linguaggio attraverso i cancelli delle astrazioni grammaticali (nomi comuni, nomi propri). E prima condizione per comprender qualcosa della genuina realtà del linguaggio è scordar affatto la grammatica, e tutte le distinzioni di parole e parti del discorso. Rotta la dura crosta grammaticale, si vedrà correre limpido e fresco il ruscello del linguaggio — che è il ruscello della poesia, — nella sua purezza originaria.

Io mi son limitato al punto capitale della critica dell' Aliotta alla mia teoria estetica. Egli tuttavia accenna anche, di sfuggita, alle idee da me manifestate sulla funzione economica, e dichiara *sofistico* il mio concetto dell' utile, quale generale attività pratica da cui si stacchi, come caso par-

ticolare, l'attività morale. Inviterò l'Aliotta a ripensare alle teorie moderne intorno alle scienze naturali, dove risuonano, a ogni momento, le parole: spiegazione *economica* delle formazioni logiche, *comodità, utilità*. L'inviterò a rileggere qualche pagina di un libro, che egli ben conosce e cita, *I dati dell'esperienza psichica* del De Sarlo, dove, a pp. 48-9, si discorre dei *motivi pratici* addotti a fondamento delle formazioni psichiche, e a p. 414 della *legge dell'economia*, da cui si è voluto dedurre meccanicamente la funzione conoscitiva e che il De Sarlo giustamente osserva aver valore non meccanico, ma *teleologico*. L'inviterò infine a studiare le elaborate *Werththeorien* psicologiche della scuola austriaca dell'economia, e ad esaminar le contradizioni in cui si avvolgono. Ed egli saprà dirmi, dopo ciò, se non è necessario, irresistibile, inevitabile il porre, come io ho fatto, un concetto dell'attività pratica utilitaria, distinto da quello dell'attività morale, ed inserirlo nel sistema delle attività dello spirito. Non è un mio capriccio: i tempi sono maturi per quell'aggiunta, che scombussola i filosofi tradizionalisti. L'Aliotta non vorrà, innanzi alla nuova categoria che ho tentato d'introdurre, dar prova del *misoneismo* di un certo professore; col quale discorrendo io dell'argomento, ebbi a sentirmi rispondere: « Ma noi, filosofi, siamo stati sempre d'avviso che l'economia non entri nell'enciclopedia filosofica, e sia di competenza dei professori di scienze sociali! » Risposta molto professorale, ma non altrettanto convincente. – E si persuaderà anche che la mia tesi, maturata dopo un paio d'anni di accurati studii economici, adombrata nei miei saggi sul materialismo storico a proposito di Adolfo Wagner e dello Stammler, svolta in due articoli di discussione col Pareto, e in una memoria intorno a un lavoro del Gobbi (prima che nell'*Estetica*), non è tale da liquidarsi con due righi di nota. Per abbatterla, ci vorrà qualche fatica, che stia nella debita proporzione con la fatica da me spesa nel costruirla.

Concluderò con un'osservazione, che ho già fatta altra volta. Uno dei principali ostacoli per la costituzione di un'estetica rigorosa, è la concezione romantica dell'arte e dell'artista, per la quale le differenze quantitative, che staccano gli artisti dagli uomini ordinarii, vengono mutate in differenze qualitative, e l'arte non è già concepita come una funzione elementare, essenziale, immancabile della vita dello spirito, ma diventa qualcosa come un balletto finale, che segue all'opera e al dramma, e al quale gli spettatori potrebbero anche rinunziar di assistere. Io temo che questa concezione abbia influito sulla mente dell'Aliotta. Diminuire dapprima, e deprimere, la funzione teoretica, che è l'essenza stessa e il valore dell'uomo; e darle poi dei surrogati o degli aiuti o dei complementi nella sentimentalità, nelle funzioni pratiche, negli slanci mistici, o in non so quale creazione artistica geniale; ecco ciò che a me è parso sempre un indirizzo fallace. La conoscenza viene per tal modo privata d'ogni poesia; ma la poesia, a sua volta, vien privata d'ogni serietà. Ridare *serietà* al concetto della poesia, e per ciò stesso *afflato poetico* alla funzione conoscitiva, è il disegno che io ho cercato di attuare nel mio libro, e che persisto a credere buono; quantunque l'esecuzione possa esserne stata, anzi ne sia stata di certo, per più rispetti deficiente.

BENEDETTO CROCE.

RESURREZIONI

a Marcello.

Ti destarono, amico, le campane di Pasqua, ci destò la chiara romba nel gran sole mattutino, ma noi non aprimmo che un istante le palpebre nostre, non tendemmo che per un momento i nostri orecchi. Poi riprofondammo nel sopore, e la luce non ci venne che attraverso le innumeri venature delle palpebre, ed il suono si confuse col fiotto del sangue, nei sogni leggeri.

Pensammo alle cose gioconde che l'anima nostra avrebbe godute dall'alto dei poggi, eppur ci concedemmo al languore. Perché nulla è più agevole e dilettoso dell'errabondo sogno mattutino quand'esso non è già nostro signore, ma ci serve a piacimento, come uno schifo leggero entro brevi canali erbosi. Noi lo reggiamo con una mano, e l'altra mano è remo nell'indistinta mollezza che le radiche e i fiori fanno con l'acqua lenta scorrente, e, se viene un intoppo, un breve argine o un cespo, noi lo spingiamo col gomito ed esso poi scivola solo e noi ci abbandoniamo supini. Così è dell'errar mattutino. Chè la nostra volontà ignava segna una strada, la strada più piacente, al sogno che obbedisce e tutta le percorre con facile piede; accenna un motivo, ed esso tutto lo canta con voce discreta. Sembra veramente allora che ogni atto di vita sia fatica miseramente sciupata di fronte alla piccola gioia sicura che ci dà il nostro lene navigare per acque ove non s'affonda, fra lidi ove non s'arena, fra scogli ove non sono sirene.

Noi non c'indugiammo nelle lunghe fatiche della levata, non ci coprimmo di vesti, non discendemmo scale, non percorremmo vie lunghe e torte, non salimmo scarpate per giungere in cima del poggio quando il sole fosse alto e la campagna sonora di voci fastidiose. Noi giungemmo d'un subito, nel nostro schifo leggero, piloti e timonieri, rematori e passeggeri, e sentimmo il buon vento dell'alba, che piegava tutte le cime, radeva tutte le erbe, traversava tutte le macchie. C'era per ogni collina un convento e per ogni valletta una chiesa: ogni chiesa col suo campanile; ma non v'erano mani alle funi. Dondolavano le campane, ma leggere, al soffio del vento: dondolavano come i fiori bianchi e rosei del melo. Veramente ci pareva che nel vento fosse la luce, nella luce fosse il suono, e che il vento, percorrendo tronchi e rami, erbe e fiori, li facesse tutti addentro abbridivire come il soffio dell'amante nell'orecchio delle donne. Un fruscio per ogni foglia, un sospiro per ogni albero, un mormorio per ogni poggio; e tutte insieme le foglie ed i fiori, gli alberi e i cespi, i poggi e le valli davan la romba chiara e sonora, la romba di Pasqua che ci destò.

Tu, Marcello, dicesti che lassù nelle tue campagne, presso gli argini della Chiana, tutte le case dei contadini suonan di vetri e di stoviglie, di campani e

campanelli per grande gioia, a gran distesa! Non v'è anima di cristiano che non voglia farsi canora per la gloria del Redentore! Tutto ciò che ha una voce, dia gran voce nel dì di Pasqua, e sia canto di passeri, sia muggito di vitello, sia stridire di prime rondini a fior d'acqua presso i greti, sia gracidare di prime ranocchie nelle paludi, quando fa ombra. I campani e i campanelli, i tamburelli ed i sonagli, tutti suonano a gran distesa, in val di Chiana, il dì di Pasqua; fanno a gara con le campane delle chiese rusticali.

Ed a noi pareva stamane, nel nostro facile errare, che tutte le foglie ed i fiori facessero un grande cantare per la gloria del Signore. Tutti gli alberi eran zelanti, come i buoni tuoi contadini, o amico mio; tutti avevano una voce come il vento li traversava, e stormivano abbrividendo e dicevano parole tenui e brevi per la gloria del Signore. E facevano gran voce, tutti insieme; e le campane si tacevano, nella gara; dondolavano col vento e parlavano soavi come quelle appena tocche dalla pietra d'un fanciullo.

Quante cose dolci a dirsi non vedemmo che non avremmo viste mai peregrinando! Io ricordo una collina ricurva nella cima; e la cima era tutta una fila di piccoli meli fioriti, ed i meli eran piegati verso destra nel dolce atto degli Arcangeli che pregano. E non so poi se fu vero; ma, salito sulla cima, vidi il mare dall'altra banda, e sul mare erano vele tutte in fila, bianche anch'esse come i meli e ricurve nel dolce atto degli Arcangeli.

E guardammo noi, amico, con gran pace quelle cose; perché nella gran bianchezza ci pareva di vedere pascere l'agnello fra i gigli. Assai buono era il candore, senz'alcuno barbaglio, così che i nostri occhi mai non se ne dipartivano. Candido era tutto in torno, come la storia del Signore, piena assai più di dolcezza, d'allegrezza mattiniera che d'orrore e di minaccia. Ei risorse dalla tomba non vestito d'ostro e porpora per brillare di vittoria; non avvolto in nero manto per dolore e per minaccia: Egli risorge vestito di tranquilla primavera. Il suo lino intorno al corpo bianco è come i meli curvi sulla cima; cede ai venti come le vele che vedemmo alla marina. Gli uomini della terra nera dormono il lor triste inverno; le donne della terra nera piangono in lutto ed in cordoglio, e già Egli s'è levato biondo in viso come le cime germinanti al nuovo sole, bianco in veste come i tronchi tutti fiori senza fronde, nella veste sì leggera come i petali in bocca al vento.

E veramente così buone e così dolci sono le cose d'ogni intorno, che i nostri occhi non sanno scegliere tra le vicine e le lontane, e ultima vela di quelle che simulano gli Arcangeli sul mare non è più distante della campanula bianca, e, se fossimo pittori, saremmo tentati di porre in oblio le leggi della lontananza, per offrire indistintamente le colline e le foglie, l'erba ed il mare all'allegrezza del riguardante, come primizie piacevolmente ordinate, l'una accanto all'altra, nel medesimo piatto votivo.

Anche v'è una nebbia leggera, ai confini dello sguardo, che copre la grandezza dei monti. E forse non è grandezza di monti nel paese che vedemmo nel nostro facile errare, poichè opprimerebbe col suo peso la bontà delle piccole cose che amammo e quasi le annienterebbe col dominio della sua maestà.

Tu hai forse meraviglia ch'io ti parli con grande amore di cose piccole e dolci, e componi il tuo volto a diffidenza, come se subitamente mi scorgessi travolto da insaziabile amore di novità. Tu dunque non percorri nei tuoi errori mattutini i paesi blandi ove l'agnello pasce tra i gigli, e sempre ti compiaci della presenza dei monti in fondo all'amenità delle colline, perchè l'animo tuo non indulga a mollezza.

E pochi veramente amano oggi le cose di delicata blandizie, e non ne hanno vergogna. È tornata, almeno nel regno delle intenzioni, è tornata in trono la ferrea virtù coronata di rovere e cinta di cuoio. La nuova poesia ha, come l'antica guerriera, avulso l'ondante fiore del suo seno per reggere la sonante faretra, per montare su un grande cavallo, per ferire di lancia e di spada e per diroccar le muraglie. Né canta oggi d'altro che di grandi intraprese e di passioni furenti, di fervide volontà imperiali e di cupidigie sfrenate; ed anche l'altre arti s'armarono, e le fan compagnia di vassalli, ed amano i tronchi nodosi, i corpi protesi, i muscoli simili a folgori lanciate da un pugno divino, le fronti rocciose, le musiche ansanti e rombanti, lo scalpito dei galoppi notturni.

Tu forse te ne compiaci, né io me ne dolgo, o Marcello, perché stolto è dolersi di ciò che avviene nel cuore dell'uomo. E maggiore stoltezza è dolersi che l'enfasi gonfi del vasto suo fiato la buccina dell'arte nostra, come se fosse nemica della bellezza e della eternità delle cose cantate e scolpite, come s'ella, la furibonda enfasi sonora, non avesse elevato i plinti donde gli eroi eschilei gridano sugli uragani e fornita la frusta all'ira dantesca e piegato come facili giunchi gli scheletri statuarii sotto il polso di Michelangelo. Anc'oggi non è l'enfasi tragica quella che fa reboare i cavi teatri all'ululato ed al clangore dell'orchestra wagneriana, quella che incita al corso la strofe ferrata di Gabriele d'Annunzio?

Non furono – tu pensi – più deboli incitatrici dei poeti le Baccanti che le Muse. E pensi che sian segno dell'epoche grandi nel vivere umano le folli accensioni dell'arte. E segno sono, ma come l'iride ch'è vicina non compagna della serenità. Sicchè forse mi parrebbe da correggersi in alcuna parte quella veduta che dell'arte e della bellezza e della storia hanno oggi molti — e proprio coloro che guidano i popoli nelle loro opinioni — seguendo, anche a loro insaputa, la parola di un filosofo tedesco, di quel Nietzsche che non più si nomina volentieri, perché tra gli schiavi non è ben accetto il nome del padrone. Or proprio è padrone il Nietzsche di tutte le coscienze moderne, di quelle che riconoscono il vassallaggio e di quelle che negano; e tutte le signoreggia, se in molte cose, principalmente tuttavia nel modo d'intendere e di godere le memorie dell'antichità classica, nel modo d'interpretare la storia di Grecia e di Roma.

Egli dunque, che fu sì feroce nemico del cristianesimo come nemmen l'Anticristo sarà, egli che fu l'eroe vendicatore del classicismo e lo sottrasse alle unghie romantiche che incradelivano, egli fu più vicino a Betlemme e più lontano da Atene che non si pensasse, e non solo negli atti di vita e nelle passioni — che ad altri già lo mostrarono romantico — ma nell'istessa apologia di Atene. Dicevano gli altri che lo spirito e l'arte pagana eran freddi vuoti ed inerti, monotoni nell'immobile serenità né abbastanza divini da far obliare l'uomo soffocato nella rigidità della forma ideale. Ed egli non s'indugiò tanto a mostrar ciò che fosse quell'inerzia apparente, a disvelare il mistero di quella serenità, a divinare le tinte che, fuse, davano quella bianchezza uniforme. Ei negò semplicemente l'ordine e l'immutabile calma, ch'eran come la sacra leggenda dei classici canonizzata dal Winckelmann, e, lungi dal mostrare come il *romanticismo* cadesse in errore, mostrò come i *romantici* traviassero, levando a segni cospicui dell'arte e della vita antica quelli che o non vi erano o v'erano sì trascurabili. Non avevano fino allora gli uomini scorto altra cima che l'apollinea: la dionisiaca era velata da nuvole grasse d'inerzia e di tradizione erudita e l'apollinea pur essa, come l'avevano umiliata i dottori!

Così Federigo Nietzsche chiuse la guerra tra classici e romantici, non già riconducendo i romantici all'arte ed alla vita classica; ma l'arte e la vita classica conducendo al romanticismo.

Noi vedemmo alla mattina dolci cose e tranquille, o Marcello: vele in viaggio ed arcangeli oranti, meli ricurvi ed agnelli tra i gigli. Era la mattinata pasquale, la mattinata di resurrezione, dopo il turbine la pioggia il vento della Settimana Santa. La Chiesa cattolica aveva gemuto nei giorni di cordoglio con musiche lugubri, con riti angosciosi, aveva gemuto ed orato sulle sofferenze del Dio fatto carne, dell'anima fatta uomo, sul sudore sanguinoso, sul sentiere petroso, sulla corona pungente, sulla bevanda amara. S'erano taciute le campane.

Ma ora come improvvisa sbocciava la gioia della vittoria nella campagna in fiore! Tu ricordi le pagine degli Evangeli, ove si narra della morte e della resurrezione del Cristo: ogni pena della divina carne straziata è fatta parola, parola grondante di sangue, ed ogni versetto è grave di fiele e d'aceto come di mirra e di nardo erano quelli di re Salomone. Ma quando l'Emanuele risorge, sembra quasi che la stupefazione secchi il suono in gola agli apostoli: e son brevi e rapide e nebbiose le cose ivi dette, come se il narratore avesse sospetto della ebraica diffidenza.

Certo che in molto più viva luce risaltano ivi le cose del dolore e del pianto anzi che quelle della vittoria e della pacata allegrezza. Or è meraviglioso osservare come il rito cattolico, seguendo il costume delle genti latine che lo crearono, non ami i toni bigi ed oscuri se non perche il candore e la luce vincano più facilmente gli occhi mortali. Tutto in esso è ordinato dalla povertà e dall'affanno verso la pacata magnificenza: dalla nera tunica del parroco al bagliore dei paramenti aurei e violacei, alle gemma ed al candore pontificale, dalla putrida Catacomba al Vaticano splendente sonante, dalle nenie del Venerdì di passione alla romba pasquale, alla palma di pentecoste, al trionfo del gran giugno.

Tutte le cose più tenui e sorridenti, che dal Vangelo ebraico sono appena suggerite e dai barbari di duro cuore furono, nelle loro accigliate Riforme, ripudiate, tutte le cose più latine, più serene, più gentili della grande istoria cristiana furono dalla fede e dal rito romano innalzate a signoria sulla tenebra e sull'angoscia. La verginità di Maria, che non è nei Vangeli che un dogma, nel cuore latino diviene leggenda e poesia, non più segno della potenza divina, ma immagine dell'umano sogno, ove la donna vergine o madre dice parole di purità, compie opera di santità, obliosa di sé medesima devota alle generazioni future non vivente di sé ma del frutto aspettato o generato nel suo grembo. Il necessario spasimo della carne, la convulsa agitazione dell'istinto notturno è taciuta nella leggenda però che la leggenda non celebra che la cima, incuriosa dell'erta, non eterna che il fine, tralasciando gli effimeri mezzi, non canta che la vittoria e tace della passione.

Non è cosa nuova dir che che la religione cattolica è il culto della Vergine. Quand'essa negli Evangeli è solamente nominata, i pittori e i devoti di gente di gente latina le innalzarono poemi e monumenti Nelle laudi come nelle pitture la storia del Signore vive solamente attraverso lo spirito della madre, che piange dei suoi affanni, gode delle sue vittorie e pel tramite dei suoi sentimenti ce ne fa note le vicende e la morte e la riscossa. Taluni pittori, com'è Sandro Botticelli ch'io voglio nominare, perchè molto si disse di lui, ma non mai le cose che a me sembrano singolari nel suo modo d'intendere la vita e l'uomo, la fede e la gloria dei cieli — taluni pittori non seppero dipingere che Cristo fanciullo, fino a quando egli non è l'Uomo-Dio, ma solamente la progenie della donna mortale. Solo negli ultimi anni tempestosi della sua vita volle Sandro Botticelli farsi interprete del dogma e tragico pittore del Cristianesimo, quand'egli fu fatto schiavo della parola savonaroliana, travolto in uno di quei turbini passeggeri, che furono gli sterili annunzii latini della riforma germanica.

Anche avvenne che il popolo nostro amasse ben più la vita del Cristo che la sua parola. Sono, nella sua vita, mirabili, sebben tranquille, accensioni di gioia, come i candidi miracoli di guarigione e la trasfigurazione sul monte e l'entrata in Gerusalemme ed il glorioso trapasso nell'aerea assunzione. Alcune parole tristi e lugubri sonarono sulla sua bocca: la gente latina le obliò. Ricordò solamente ch'egli avea comandato d'adorare il Signore in letizia e profuse l'oro nei quadri dipinti a sua gloria, cantò con magnificenza nelle chiese da Lui nominate, tacque ansiosa nei pochi giorni della Passione per fare romba di squille e festoni di fiori nei giorni di risurrezione e di Pentecoste. A Pentecoste, sulle rive del mare siciliano, i pastori conducono i greggi inghirlandati di rami e di fiori verso i seni tranquilli del Mediterraneo già diletto a Venere Ericina. Li conducono nella notte fonda, li purificano nell'onda salubre, li menano con lieto scampanio per le vie cittadine, come la luce solare irrompa dalle porte dell'Oriente. E la sera innanzi in tutte le case cristiane, o nobili o popolaresche, si sfogliano molte rose dentro all'acqua dei catini e delle brocche, perchè all'alba di Pasqua di fiori acqua e fiori gioia e mondezza passi sul volto di quelli che adorano in allegrezza.

E queste ancora non posero in oblio i latini fra le parole del Cristo: il quale allorché i discepoli di Giovanni se gli accostarono e gli dissero: Per qual motivo noi e i Farisei digiuniamo frequentemente, e i tuoi discepoli non digiunano?, rispose con queste parole: « Possono forse i compagni dello sposo essere in lutto, fintantoché lo sposo è con essi? » Non mai si pensarono i latini abbandonati dallo sposo; e, se in pochi giorni dell'anno piansero la sua apparente dipartita, festeggiarono in tutto il resto il candore della sua tunica, la soavità della sua bocca, il biondore della sua luce. Non è Egli, pur secondo la sua parola, quegli il cui giogo è soave?

Forse il Venerdì di passione è il principal rito della Chiesa, e non piuttosto le due Pasque ed il Natale? L'artificioso *logos* bizantino ed il sassone cipiglio trassero dal Vangelo di Cristo le parole più dolenti, i misteri più lacrimosi e gl'insegnamenti più austeri per trarne il lor cristianesimo ortodosso e paritano, fatto di furori ascetici e di rigidezze giudee. Quelli poi che tal dottrina pensarono nemica della vita e fecero guerra al Cristo apologeta del dolore, al tosco taumaturgo prenunciato dal mangiatore di locuste, fecero guerra ciecamente ai discepoli latini ed ai discepoli germani, ai discepoli bizantini ed ai discepoli slavi, purchè discepoli fossero del Cristo, del barbaro Cristo crocifisso E non pensarono che i Latini sono adoratori del Cristo infante e del Cristo risorto, della puerizia e della gloria, del candore e della vittoria. Né mai dopo i barocchi madrigali dello Châteaubriand indagarono la natura e la significazione del culto latino per la Vergine Madre. Il Nietzsche e il Carducci, i due anticristi più noti, serbarono tutte le loro saette contro l'immagine del Dio crocifisso.

Ma assalì la Vergine Gabriele d'Annunzio, toccando il limite estremo dell'invettiva pagana.

> E quella sua vergine madre,
> vestita di cupa doglianza,
> solcata di lacrime il volto,
> trafitto il cuore da spade
> immote con l'else deserte.

Vestita di cupa doglianza? ma d'oro e di gemme è vestita nel cuore della nostra gente, nei rozzi simulacri dei tabernacoli rustici, nelle figurazioni dei grandi pittori. Solcata di lacrime il volto? ma è sorridente di beatitudine, adorata dai santi

in trono, recinta di nimbi d'oro. Straziata da spade, gemente di dolore? sì, nei giorni della persecuzione e della morte del figliuol suo. Ma anche Venere Afrodite pianse per la morte del bello Adone.

Ma anche Demetra pianse per la perdita di Persefone; Persefone, rapita nell'inverno, risorgente nella florida primavera, come il Cristo che sepolto sotto le raffiche di marzo, risorge nel suo biondo candore come l'erbe e come i virgulti — sul principio del dolce aprile. Ed anche Demetra cercò la figliuola per tutta la terra, come la Vergine Maria cerca il figlio con angoscia nelle canzoni della nostra gente

In qual mai religione fu più sacra la maternità che nel culto d'Atene e di Roma? *Magna mater* dissero la terra. E se nella vita d'Atene questo culto rimase sterile, se l'Atene periclea sembra figurata in Aspasia, inteconda ragionatrice, donna senza verginità, donna senza maternità, filosofica matrice, in cui sembra prenunciata, come in una vivente immagine, la mente bizantina convulsa nel ragionare, inetta nell'insegnare, rispecchiantesi nel *logos* come disamorato Narcisso, simile appunto alla femmina incapace a generare che si torce nella voluttà, simile al piacere senza gioia, alla *passione* senza *vittoria*, se questo fu di Atene, chi non vi scorge un segno della sua mortalità? Ma Roma, Roma immortale, non venerò la maternità solo nei simulacri di Cerere, ma nella vita d'ogni giorno, ma nella commedia scurrile, ma nelle epigrafi funebri. Ben lo seppe Virgilio romanissimo tra i romani; e chi avrà obliato la genitrice di Eurialo? ben lo seppe Catullo, il Catullo dell'epitalamio di Manlio, ove in Vinicia sposa è cantata la madre e la vergine insieme.

Il culto della paternità — atroce, barbarico, *tragico* nelle sue manifestazioni essenziali — fu lentamente soverchiato dalla venerazione per la madre, dal rispetto per le cose tenui e miti, pel sorriso non sbocciato, per il bacio non scoccato. Non è nulla di truce e di lugubre nella istoria della Vergine Madre: anzi Vergine fu esaltata, perché s'obliasse lo spasimo e la doglia della carne, la nausea del piacere, la cecità del desiderio Obliata è la maternità fisiologica nella poesia cattolica, prima, assai prima che gli astronomi barbuti ripetano i sogni stellari di Camillo Flammarion, che pensa in qualche pianeta lontano esseri oltreumani, tra cui la generazione non abbia le vergogne e le pene del sesso.

Senti, o Marcello, nell'istoria della verginità e della maternità cattolica alcuno di quegli urli carnali che generano il disgusto della vita? Fu mai grande artefice nostro che dipingesse la Vergine col seno rigonfio sulla soglia d'una porta oscura secondo l'immagine dannunziana della gravida? I pittori fanatici della Toscana e delle Marche, che pure mostrarono con orrendi contorcimenti del volto e delle membra stanche lo strazio della croce ed il singulto delle tre Marie, amaron forse di rendersi interpreti delle doglie della partoriente? V'è nella storia e nelle figurazioni della feconda verginità qualcosa che ci ricordi quegl'intollerabili versi di una poetessa moderna; di una donna, dico, di una madre:

per l'ultimo martirio, per l'urlo de l'ultimo istante,
quando il materno corpo si sfascia, di sangue grondante;
pel roseo bimbo ignudo che nasce — miserrima sorte!... —
su letto di tortura, talvolta su letto di morte?

Ahimè, è dunque tal maternità fetida e sanguinolenta quella che fa gridare all'insigne poetessa:

Sono io forse strumento
di Dio?...,

quella che le fa dar sentenze con rimbombo di rime tronche:

Salvezza non v'ha
se umiliata è la maternità?

Ma la Madre cattolica sorride, guarda e prega. Vedemmo talvolta Sant'Anna sul letto di doglia; ma la Madre cattolica è beata dinanzi al fanciullo, e magnifica nell'anima sua il signore. E non urla d'affanno corporale: piangerà, piangerà più tardi in silenzio o con gemiti fiochi per la morte della Croce: per la morte del suo Figliuolo, per il dolore non necessario che è sulla terra, non già per la nascita di lui, per il necessario dolore della generazione.

Ma molti si piacquero in far legge cristiana ciò che la legge cristiana combattè, molti nella sua battaglia videro la vittoria e nella passione il paradiso. Dice la legge cattolica: — il dolore sulla terra è necessario: Cristo, o uomini, vi salva nell'eternità dal dolore. E i filosofi pessimisti, aiutati dai cristiani teutoni ed ebraici pensarono che il Cristianesimo fosse religione del dolore, quella che pone il pianto alla sorgente ed alla foce dell'esistenza, come se il dolore non fosse l'ombra del male e colui che ne fa la sostanza della vita non fosse così lontano da Cristo da sembrare il più lugubre proselite del macabro satanismo nord-americano o decadente. E ancor oggi i teosofi almanaccano di non so quale identità fra la dottrina di Cristo e la parola del Sakya-Muni che la felicità credeva solamente possibile nel nulla.

Di tali gramaglie vestirono molti cristiani il roseo candore della lor fede. Tosarono l'agnello, recisero il giglio. E dissero i loro nemici: Voi dunque lo confessate. Cristiano é il macilento Crivelli, cristana è la tenebra gotica, cristiano è il flagello e il cilizio. La porpora dei cardinali, la luce abbagliante in San Pietro, la pompa regale del Gozzoli, tutto è paganesimo falsato, verniciato, mascherato: tutto è nostro quel che è in voi grande, chiaro lucente. Noi siamo pagani.

Chi è dunque — proseguivano — il vostro Nazareno di rosse chiome? Il figliuolo dello sciocco falegname. Egli è un Dio? E si fece uomo, uomo tra gli uomini, uomo deriso e percosso dagli uomini?

E sì; perché anche Apollo fu pastore di buoi, fu servo nella casa di Admeto. Ed Ercole pure fu servo. Egli non è nume indigete della nostra gente latina, come Enea progenitore della gente romana fuggiasco dalla città devastata ed arsa, come Saturno esule dall'Olimpo, naufraga divinità. Chi disse mai vile Apollo pastore ed Eracle servo e l'esule Enea ed il fuggiasco Saturno? Pure tacciarono d'abiezione e di miseria il Cristo Nazareno, il fanciullo di rosse chiome figlio del falegname di Betlemme.

Lui dissero plebeo, che nei Vangeli è proclamato progenie degli antichissimi re saggi ed opulenti, di Davide e Salomone; lui dissero miserabile, il re di Nazaret terrore di Erode, lui che con la madre siede nei troni purpurei ed accoglie le offerte dei monarchi barbarici scettrati e mitriati, genuflessi nel presepe.

Non ancora, o Marcello, ho dimenticato il punto da cui ci partimmo. Ti parlavo dell'enfasi moderna e del Nietzsche, suo turbinosissimo annunciatore, e mi sono indotto a ripetere alcuna delle molte cose che nel diurno e nel notturno vagabondaggio diciamo a noi stessi ed ai muraglioni d'Arno sulla storia della nostra razza e sulla sua religione cattolica.

Il Nietzsche, noi pensiamo, assalì con tanta veemenza la dottrina di Cristo, perch'ei non conobbe altro cristianesimo che la gotica e macilenta contemplazione dei Teutoni e degli Ebrei. Pure, assai più prossimo egli era a un cotal cristianesimo che al nostro, o Marcello.

Pensa, io ti dico, che per un improvviso miracolo interiore quel grande poeta si fosse convertito alla fede di Cristo. Credi tu ch'ei sarebbe entrato nella gerarchia

o avrebbe ideato grandi templi o avrebbe cantato laudi gioiose alla divinità?

Io l'immagino, per contro, in preda ai furori dell'ascesi, dilacerante il suo corpo con rovi, torturante le sue membra con cilicii, traversante la terra in grand'ira e fervore, con la predica di Giona sulle labbra febbricitanti. Anche il cristianesimo, amico mio, ha la sua cima dionisiaca: l'ascesi, il martirio, le lacrime, il digiuno. Scomparse le Baccanti e le Menadi venivano in lor vece le compagnie dei Flagellanti.

E tu sai come sia poco latina, come sia poco cattolica questa luttuosa processione d'uomini laceri e scalzi, gementi e saguinolenti su le nostre colline verdi. Quanti pittori nostri amarono serbarne memoria nelle lor tavole d'oro? E non il Vangelo contraddice alla coscienza latina; poiché vi si dice: « quando voi digiunate non vogliate fare i malinconici, come gl'ipocriti, imperocchè questi sfigurano il loro volto, affin di dare a conoscere agli uomini che digiunano. Ma tu, quando digiuni, profumati la testa e lavati la faccia...! »

Ma in queste parole è il cristianesimo apollineo, il cristianesimo di Pasqua e di Natale, è il cattolicesimo, amico mio. Come l'avrebb'egli amato, Federigo Nietzsche? Se, pagano, in molti libri esortò l'uomo a divenir superuomo, cristiano egli avrebbe voluto in ogni suo simile un santo. Comprendi tu ora la sua ira contro il Wagner, comprendi la sua follia? Il musico compiè tutto il cammino: da un fosco paganesimo giunse a un cristianesimo più fosco, dai Nibelunghi al Parsifal; fu prima romantico pagano e poi romantico cristiano, pessimista e nikilista con Brunhilde prima, con Kundry infine, sulla cima dionisiaca o nel deserto della Tebaide, non importa.

Sentì egli torbidamente che l'emulo aveva raggiunto la meta finale? lo invidiò per l'ultima cima o l'odiò per l'inaspettata rivelazione dell'essenza del suo spirito? della vanità di quel suo paganesimo furibondo? della falsità di quel classicismo, che usurpava l'altare dello spirito imitando gli orpelli e i sonagli dell'idolo avversario, contraffacendo lo *Sturm und Drang* per spodestarlo agevolmente? Sentì questo e s'infranse.

La follia era l'unica sua meta, com'è quella di chi propugna la passione per la passione, lo sforzo per lo sforzo, la volontà per la volontà. S'egli fosse stato cristiano, io ti dico che tutte le solennità cristiane egli avrebbe imperniate intorno al venerdì di passione. S'egli fosse stato cristiano, avrebbe fatto del dolore la legge del mondo, come anticristiano fece della gioia, quasi che gioia e dolore avessero esistenza isolabile ed il fine della vita e dell'uomo non fosse di là dall'una e dall'altro e un retto intendimento delle cose non dovesse l'una o l'altro comprendere ed oltrepassare.

Egli invece — e se tanto parlo del Nitzsche, è perch'egli più compiutamente tradusse in teorie la tendenza all'enfasi che diveniva comune — egli non oltrepassò mai gli stati affettivi dell'uomo, la pena e il piacere; non mai giunse a comprendere il silenzio della vittoria, la serenità senza gioia, la placidità senza malinconia, il candore rosato dell'agnello a Pasqua di Resurrezione. Egli creò la cima dionisiaca, mentre una è la cima, la tranquillità apollinea ed il sicuro silenzio della luce senza tramonto; e dionisiaca è sola l'erta, la tragedia dei rovi, la fatica dell'ascesa, la lotta con le forze avverse.

Questo significa la cima dionisiaca: lo sforzo per lo sforzo. Amerebbe il Nietzsche di vedersi paragonato a colui che fu l'espressione più rigida e più povera dunque del romanticismo ch'ei detestava, ad Emilio Zola? Eppure la dottrina dello Zola,

come la sua, è nell' *effort pour l'effort*, nella navigazione senza meta, nel vascello fantasma.

Se tu, amico mio, pensi a tutti i giudizi piú comuni fra noi, a tutte le passioni espresse dall' arte moderna e dalla vita, troverai che veramente s' esprimono tutti con poche parole: l'erta val piú della cima, la volontà più dell'atto, lo sforzo più della vittoria. Miserevole cosa é la Pasqua di fronte al Venerdi di passione e sia gioia o dolore la passione, sia nazarena o pagana che importa? *pathos* é l' una come l' altra.

Perciò prediletto è agli uomini moderni il cipiglio sul sorriso, il desiderio sul possesso; la tensione dell'arco — dell'arco che si spezza — piú sacra è della meta. Che parliamo di meta? la loro meta è nel sogno o nella morte, nel Cantelmo o nell' Aurispa. Se giudicano delle arti lodano Euripide meno di Aristofane, perche fece tragedie men tragiche, meno entat.che delle costui commedie. Se narrano le vicende della tragedia ateniese, fan pernio della loro istoria non Sofocle, Zeus signore del limpido cielo, ma Eschilo, Giove tonante.

Tu pensi che siamo in questo concordi con essi, e siamó, ma discordemente concordi. La lor predilezione per Eschilo e per Aristofane, per l'Alighieri e per Wagner non è già l'amore del grande, ma l'amore di ciò che sa d' essere grande e vuol esser grande, non è amore della forza, ma dello sforzo. Essi non amano in Eschilo e in Dante la montagna, ma il vulcano, che appunto è l'immagine perfetta della montagna dionisiaca, la montagna senza cima, la montagna ove non è che l' erta e dentro e in alto il gran fuoco senza luce.

Ne vuoi tu un segno? se l' eroica grandezza fosse il limite dei loro desiderii, se per questa amassero Eschilo più di Sofocle e Dante piu del Petrarca, dovrebbero nel tizianesco cinquecento trovar gioia maggiore che nel quattrocento, scarno ed elegiaco nella sua figura totale. Ma oggi ancora — sebbene s' avanzi un altro flutto di opinioni non meno puerili nelle loro condanne generali e nei loro fanatismi parziali — sembra prevalere nelle menti il secolo di Firenze di Perugia di Castelfranco su quello di Venezia di Roma e di Milano. Perchè in quello è lo sforzo, il germe, la transizione, l' ascesa: in questo è la cima.

Ti parrà speciosa questa mia interpretazione: quest'altra ti parrà risibile. Anche i culti delle stagioni si alternano: per numerosissimi secoli i poeti venerarono la primavera; oggi han messo in trono l' estate. Il piú vasto e potente libro di lirica degli ultimi cinquant'anni, le laudi dannunziane, sono un solo inno all'estate. Altra vittoria di Dioniso sulle cose tenui: il papavero meridiano ha vinto il giglio mattutino, le cavalle di San Rossore han calpestato l' agnello.

Perché l' estate è la stagione dello sforzo, quella che già ha ucciso il fiore e non ancora ha maturato il frutto, quella che ha sete e ardore, quella che prepara la vendemmia, la più sonora, la più frondosa, la più inquietante: la stagione dell' afa e del furore. La primavera è verginità, l'autunno è maternità; ma gli spiriti dionisiaci non amano che la lussuria.

Darvinismo ed evoluzione son cose ormai discare agli spiriti novissimi. Tuttavia è una strana affinità fra l'evoluzione e l'enfasi dionisiaca. Che altro è infatti l'amore per ciò che si prepara, per il germe erompente, per il frutto che si fende, per l'arco che si tende, per il vulcano che sobbolle, per l'epoca di passaggio, se non l'impossibilità di concepire il finito, il conchiuso, il perfetto? Nietzschiani e dionisiaci vedono in ogni apparenza delle cose i segni del passato e i germi del futuro: vedono, come gli uomini di scienza, ciò che si evolve, non ciò che è. Il presente e l'eterno non vive nell'animo loro: vedono i loro occhi l'orbita e la parabola, non il cerchio né il punto. Alla musica essi han dato la melodia infinita, come all'arti decorative il nuovo stile, che, soppressa la linea retta, non si compiace che di curve senza termine e senza centro.

Altra volta fu nel presente lo specchio dell'immortale, e nella melodia perfetta fu cantato l'infinito. E s'amarono le cose tenui, s'amò la primavera; s'amarono le cose bianche, brevi, sorridenti, onde noi rifuggiamo come da languori arcadici.

Ciò che non è gigantesco, è spregevole cosa per noi. Segno, dici tu, di grandezza? Ma nell'epoca più solenne di sua vita Atene fece templi brevi e regolari, e li sorresse con colonne ignude e li orno di statue grandi come gli uomini terrestri. I colossi di macigno sono dell'epoche barbariche.

Vestono i barbari di colori sfolgoranti, e s'adornano di conchiglie e di conterie multicolori, e sulla chioma pettinata in decine di trecce contorte portano penne di pavone. Sai tu perché noi vogliamo tanto zenzero nelle arti? perché il nostro palato è duro e insensibile come cuoio. Sai perché tanto amiamo lo sfolgorio meridiano? perché siamo nottambuli: perché nella musica ci piace l'urlo e il rombo dei venti e del mare? perché siamo duri d'orecchio, né sapremmo udir la parola che dicono i pioppi al soffio dell'alba, né lo sciacquio dei ruscelli percorsi da schifi leggeri.

Sarebbe forse tempo di chiederci se non sia risibile tanto accanimento contro l'Arcadia in noi, che nulla operammo di grande, quando l'amarono i guerrieri e gl'imperatori vittoriosi. Le epoche eroiche non ebbero mai tenerezza soverchia per la poesia eroica: orti ombrosi e languidi amori cantarono i poeti coetanei di Cesare, i madrigali piacquero più dei poemi alla corte di Francesco I e di Luigi XIV. Chi vorrebbe dire eroica l'epoca di Claudiano? Gli uomini forti e potenti si piacciono delle cose morbide e dolci, come i pugnali aguzzi giacciono, dopo l'uccisione, nelle guaine di velluto. Tutti gridiamo, allorchè un artefice non è fabbricator di colossi: *Pereat!* E un alessandrino! Quasi Cherilo sia stato miglior poeta di Callimaco. Molti regni stabilì e creò molte città Alessandro, ma non un solo poeta epico: le sue trombe sonarono nelle battaglie. Poiché, alla sera, i guerrieri amano il canto ed il vino, e così nacquero da Alessandro gli elegiaci ed i bucolici, nacquero dai crociati i trovatori.

Ma noi, che non abbiamo espugnato né Gerusalemme né Ecbatana, amiamo tendere archi di parole ed innalzar torrioni di sillabe. Segno forse di prossima, non già di presente grandezza. Sentiamo un vago bisogno di elevazione, e fabbrichiamo colossi; crediamo d'amar l'eternità, e l'adoriamo nella melodia infinita.

Ma veramente, se noi chiediamo ad un fanciullo una figurazione simbolica dell'eternità, egli traccerà una linea più lunga che sia possibile, credendo di rendere immagine di quel che non abbia principio né fine. Mentre uno spirito sagace segnerà un piccolo cerchio, conchiuso e perfetto.

Noi forse, o Marcello, sentiamo già la grandezza delle piccole cose; amiamo già forse le dolcezze velate, i fiori socchiusi, le bocche non anco dischiuse al sorriso. Ci piacciono le parole non dette, ci piacciono le fontane a sera, e le musiche in minore. Nello spirito del d'Annunzio, il più vasto dell'età nostra, quello che sente tutto il passato e presente tutto il futuro, prediligiamo ormai il soave soffio alcionio sopra il rombo e il lampo d'Elettra.

M'accadde talvolta d'attendere il crepuscolo in compagnia del nostro Adolfo: Adolfo de Karolis, l'amico delle campagne senza vento e delle bocche senza parola. M'attardavo a contemplare la sua opera tranquilla e paziente, a godere del suo breve sforzo che cerca l'immagine molle nella dura fibra del legno, del suo pacato sorriso che sembra serenare le tele dipinte. Poi, come al tramonto gran copia di rose e di viole sembrava piovesse dai lucernarii sulle tele e le carte segnate di pallidi segni, gli occhi delle donne — diritte presso alle fontane marmoree, curve sotto la puerilità florida dei peschi — si perdevano fra i toni di rosa e di bigio, diffusi dall'artefice mite, confusi dal musicale crepuscolo; annegavano entro una luce senza bagliore, come in un amore senza voluttà. Cantavano un interno canto. E le lor bocche erano immobili, ondanti come quelle dell'innocenza nel sonno.

Pallido e mite artefice è il nostro Adolfo, o amico; e lo accusano amico di una fiacca classicità, fautore di una grecità magra. Ahimè! tutta la Grecia non fu dunque che uno spasimo e un urlo? Da quando Federigo Nietzsche condannò come non greco tutto quel che fu greco da Euripide e Socrate in poi, abbiamo obliato che magra fu l'eloquenza ateniese, magra fu la parola di Pericle e di Tucidide, rettilineo il verso di Sofocle; nude furono le colonne e diritto il ragionare e semplice e sottile, in tutta la sua figura, fu lo spirito di Atene.

Magra fu l'Attica, terra di brevi colline e di coste basse e piccoli borghi, pallida d'olivi, malinconica di cipressi. Poiché strana vicinanza delle cose più lontane! — come gli uomini grandi e forti si dilettano di cose tenui, così sorgono le civiltà grandi e forti solo dove la natura è tenue, bassa, pallida.

La cima dell'Himalaya ed il fondo dell'oceano sono sterili; non odorano di rose, nè vi fanno ombra i castagni. E non mai le immortali civiltà sorsero sotto la grandezza delle montagne o davanti all'urlo del mare. Anche i popoli marinari sembrano rifuggire dalla continua presenza dell'iracondo elemento: fabbricarono le loro città sempre dentro terra, un poco, perché il tumulto dell'onde e il terrore dell'infinito non schiacciasse l'anima loro. Ed Atene ebbe i suoi colli, e Venezia la sua laguna, e le sue sabbie Pisa.

S'umilia lo spirito umano, s'infrangono le volontà grandi innanzi alla montagna e al mare. Crearono forse imperi, stabilirono banche gli uomini del mare e del monte, ma non cantarono poemi, non alzarono statue, non fondaron religioni.

L'orgoglio dell'uomo ama le terre soavi, ama le colline docili ch'ei quasi sommuove con la vanga, e raddoppia con le sue torri. Nelle terre, ov'egli canta e crea, son fiumane larghe appena come le strade bianche ch'ei traccia, son pianure che agevolmente si coprono con una città sola.

Nelle terre cosi fatte, com'è la Toscana nostra, un cipresso che la mano dell'uomo ha piantato sopra un ciglio di collina signoreggia le cose intorno come un vertice non raggiunto. La campana della torre non è oppressa dal rimbombo dell'oceano e del sibilo delle raffiche. Quei che guarda dalla torre cittadina è signore del paese tutt'intorno. Ed un uomo che cavalchi sulla costa di un poggio florido, è più cospicuo ai valligiani che una foresta tra i dirupi e una flotta all'orizzonte.

Quivi l'uomo, persuaso di sua grandezza smisurata, fatto gigante sulle cose tenui ed esili che lo circondano, non più medita sulla parola del Signore: « Potrai tu, uomo, alzare d'un solo cubito la tua statura? » Pieno di vittoriosa baldanza, franco dal giogo della natura opera con gioia e canta. Canta e crea con marmi e sillabe il suo mondo immortale sopra il mondo che perirà.

GIUSEPPE ANTONIO BORGESE

Usa chiedere scusa ai lettori dei ritardi che le riviste frammettono irregolarmente fra le loro pubblicazioni. Ma i nostri lettori, se avranno letto questo terzo fascicolo, comprenderanno facilmente la ragione dell'intervallo. L'Hermes *non è una raccolta casuale ed arbitraria di prosette e di sonetti: se in esso, come in ogni altra pubblicazione consimile, non è evitabile la scoria, se — più sovente — vi si accolgono scritti notevoli, ma non corrispondenti al suo tono generale, pure un lettore non frettoloso vi scorge con agevolezza, numero per numero, ciò che v'è di sostanziale.*

*Noi ci proponiamo di far più tardi un'analisi del contenuto dell'*Hermes, *che deve, a parer nostro, interessare vivamente quelli che cercano rivelazioni acute e complesse dello spirito moderno e delle sue varie correnti, che or vengono a confluire ora si dipartono e divergono nelle ineguali e, diremmo quasi,* franose *coscienze dell'epoca nostra.*

Chi non sentì, per esempio, un soffio satanico nel secondo numero della nostra rivista? Era il segno di spiriti che si dipartono dalla gioia di contemplare per contemplare, di ragionare per ragionare, di giudicare per giudicare ansiosi di alcunché più durevole - anche se meno personale - più solido, anche se meno aguzzo. Qualcuno dei nostri pochi amici — pochissimi son quelli che in ogni nostra parola non sentano una menzogna ed in ogni nostro atto interiore non vedano un bel gesto — ci diceva che alcune osservazioni ed alcune confessioni dell' Hermes *di febbraio son di quelle che uccidono interi gruppi di idee. Satanico fu in quel suo atteggiamento il nostro spirito, per la pena di colui che, negando le verità che fin oggi gli furono care, non sa ancora discernere la luce delle opposte verità.*

Il nostro spirito ha avuto bisogno di qualche cosa di più che non il regolare intervallo di un mese per mettersi sopra una nuova via. Ecco l'umile ragione che spiega il nostro ritardo. A giustificarlo richiamiamo l'attenzione del lettore su ciò che in questo numero varii scrittori han detto del cattolicesimo, dello spirito dionisiaco, della tradizione, della lirica, della figlia di Iorio.

*Per chi guarda al numero delle pagine non manca il compenso. E in ogni modo, usciranno dell'*Hermes, *come abbiamo promesso, ventiquattro fascicoli in due anni.*

* * *

La concorrenza dell'ingegno.

Devo annunziare ai miei lettori un miracolo. Ho trovato finalmente un simpatico e caro amico, il quale mi ha dichiarato ch'egli *sa* di non essere un genio. Bisogna convenire che il fenomeno è dei più rari. Le parole dell'amico mio mi richiamavano alla mente l'attitudine così comune e costante tra i giovani moderni: il desiderio di non mostrarsi meno intelligenti degli altri. È innegabile che l'Italia nostra assiste oggi a un risveglio ben notevole e promettente per il nostro avvenire. Il lungo periodo di tempo in cui, prima di noi, i nostri uomini d'azione

o di pensiero hanno cercato di dare un' indirizzo alla vita nazionale o hanno amato non già il passato, ma le sue memorie, è valso a risvegliare in noi quella coscienza profonda del nostro valore, del nostro dovere e del nostro destino che ora invita i piú volenterosi alla lotta e che a tutti dà l'ansia e l'aspettazione per il futuro.

Uno stato d' ansia e d'aspettazione è sempre messo in evidenza da qualche cosa di febbrile, di incoercibile, che non dà tregua e che esercita in un lavoro continuo l' energia degli individui come l'energia delle nazioni. Or la nostra vita presente ha appunto come sua nota tipica l'*orgasmo* che moltiplica le attività pratiche degli uomini d'azione, incalza nel loro esercizio quotidiano i professionisti, e sospinge verso il fervore degli studi e delle speculazioni le intelligenze piu alte di quanti siano forse destinati ad affermare in opere di pensiero o in opere d'arte la grandezza e l' ultima vittoria della nostra epoca storica.

Tutti egualmente, coloro che sono partecipi dell'orgasmo attuale, sono dunque intenti a scrutare qualche cosa che si prepara per il nostro domani. Non è giusto accusare, come generalmente si fa, le attività rinascenti, di non esser dirette verso una mèta sicura e di trovare in sé stesse o nell' utile materiale immediato il loro scopo finale. Forse le idee piú alte, la religione piu profonda è dei pochi, ma tutti, anche inconsapevolmente, sentono che ogni loro atto rappresenta un passo verso il nostro punto d' arrivo. Ora il sentimento instintivo di tal valore che assume l' opera assidua, dà pure il desiderio di scoprire non solo il cammino, ma la mèta di conoscere, non soltanto i miracoli, ma pur la divinità misteriosa da cui essi traggono origine.

Secondo questo desiderio, nasce per tutti il bisogno di scrutare attentamente la via. Ognuno di noi ha necessità di compier la sua scelta. Tutti lottano egualmente, soffrono e hanno fede. Ma noi sappiamo che l' opera nostra ha un valore speciale assoluto e vogliamo riconoscere i frutti dell' opera nostra nella vittoria comune. Per questo amiamo distinguerci ed isolarci dagli altri: e poiché, se riusciamo ad intender noi stessi, vediamo in noi almeno una qualità che non è comune a quanti ci sono vicini, crediamo che quella qualità, essenziale per noi, sia essenziale anche assolutamente per tutti Giacché gli altri non la posseggono, forse né meno la conoscono, riconosciamo la nostra superiorità, comprendiamo in noi stessi tutta la vita che ci travolge e valutiamo e giudichiamo i fatti e gli uomini contemporanei alla stregua della nostra coscienza.

Nasce allora la nostra ansia di giudicare, di criticare, di discutere. Invece di svolgere e di coltivare la intima qualità nostra riconosciuta, in modo da formarci una concezione organica della vita, e da lavorare nel silenzio e nella serenità dello spirito l' opera nostra migliore, noi adopriamo la coscienza del nostro valore come termine di paragone per valutare coloro che sono intorno a noi: si che la preoccupazione piú continua per ciascuno è quella di esprimere un giudizio, molti giudizi e possibilmente acuti, profondi, originali su tutto quanto vediamo e ascoltiamo. La nostra giornata è fatta da una serie di sentenze e d'opinioni, di lodi e di censure che noi formuliano; e la domanda che prima rivolgiamo a chi ci parli di un' ignoto, mira a scoprire se il nuovo individuo che abbiamo scoperto sia o non sia intelligente, sappia o non sappia esercitare come noi la nobile professione di giudice.

Ora lo spirito critico che deriva da una tale ossessione di giudicare e di giudicar bene ha spesso tratto in inganno molti sul valore reale dell' età presente.

Viviamo noi in un'età di decadenza o in una età di rinascita? Siamo moribondi o siamo giovani e forti?

Personalmente, come in altro luogo affermo io stesso, potrei rispondere che non v'è età di rinascita o di decadenza come non v'è età in cui un qualche grande fatto non si compia e, insieme, un'altro, altrettanto grande, non se ne prepari. Ma se pur vogliamo dimenticare della età nostra ciò che si compie, per ricordare soltanto quella nostra attività di cui non vedremo il resultato finale è impossibile trovare in essa i segni d'una decadenza. Non è del nostro tempo la critica di coloro i quali non avendo nessuna energia attiva contemporanea né sapendo prevedere il futuro, si volgono al tempo che fu non come all'origine sacra della loro vita e del loro pensiero, ma come al miracolo lontano ed isolato di cui *vedono*, senza *sentirle*, le meravigliose espressioni artistiche e filosofiche. Nel nostro tempo il senso critico esprime soltanto il desiderio di scelta, che è comune a quanti or cercano tra le molte vie il cammino diritto verso il loro sogno nebbioso che li attrae. E se noi, scegliendo oggi la strada migliore, *sentiamo* il passato e la poesia dei ricordi, il sentimento nostro è simile all'affetto dei figli che amano i loro parenti e vantano come loro grandezza le glorie trasmesse con lo stemma dagli avi.

Certo, fin che alcuno che meglio sappia vedere non riesca ad isolarsi oltre le lotte e le discussioni e le critiche, lasciando che le sue qualità personali lo guidino e lo facciano condottiero degli altri, non potrà svolgersi quel movimento sicuro e trionfale che è proprio delle età di grandi conquiste. Noi attendiamo ancora l'Eroe necessario. Il fatto che molti esaltino la loro intelligenza, la loro energia, la loro forza di volontà, è indice di una coscienza che risorge e che fa disprezzare ai migliori gli uomini senza coscienza. E noi non dovremmo dunque dolerci dell'orgasmo e dell'ansia che opprimono la nostra vita moderna; non dovremmo dolerci di questa specie di lotta per l'intelligenza, di concorrenza dell'ingegno che accanisce troppo spesso i giovani l'uno contro l'altro e che anima le guerre più terribili anche in tempo di pace.

Ma v'è forse alcuno il quale abbia visto una sua via e senta ormai il desiderio di solitudine. Vi sono forse, un po' da per tutto, alcuni spiriti fraterni che nella loro giovinezza precoce abbiano sentito l'ansia e la sete, abbiano subito la necessità della critica per la loro scelta migliore. Oggi essi vorrebbero riposarsi. Vorrebbero essi camminar per la via luminosa, silenziosamente, parlando le loro parole più belle, certi della vittoria. Nel clamore delle battaglie, nell'urlo dei guerrieri e dei morenti udirono una voce profonda che parlava di speranza. Ora essi hanno bisogno di fede. Vorrebbero che la voce udita ed amata vincesse ogni strepito tumultuoso: vorrebbe che i nemici nel campo fossero volti in fuga, che l'esercito vittorioso deponesse le armi e intonasse il peana trionfale. Vorrebbero che la gioia splendesse per tutti gli uomini consapevoli del dolore e dello spasimo.

Forse il loro desiderio è precoce. Forse essi presentono qual'è il giorno glorioso che verrà e non lo vedranno. Soltanto nel loro spirito, l'anticipazione ideale trionferà e li farà liberi e sereni e miti come non furono mai i guerrieri. Forse essi potranno cantare le serenate mentre gli altri lanciano incomposte grida di battaglia Ma or vorrebbero un segno della verità del loro sogno. L'arcobaleno che splende fra le nuvole e la colomba dal ramo d'ulivo non tutti li vedono mentre la tempesta più infuria. Soltanto chi li presentì, chi vigilò, chi lo attese seppe, per la sua gioia, vederlo. Ed essi vorrebbero vedere, tra coloro che s'affannano, che parlano di energia, di intelligenza e di volontà, il loro sogno rivelatore che annunziasse le opere compiute, le meraviglie create e le conquiste immortali.

Ora un minimo segno noi possiamo trovarlo nelle parole dell'amico mio. Egli non è un letterato, non è un uomo politico, non sarà forse mai quello che chiamano un uomo *pubblico*. E mi diceva con perfetta coscienza ch' egli sa valutare se stesso. Or bene: io ne ebbi un senso di sollievo. Non perché io ami chi sappia riconoscere la sua inferiorità e si rassegni, come un'anima debole, alla triste sorte della sua matrigna natura. Ma perché quando un uomo, riuscendo a comprendere la sua inferiorità rispetto ai maggiori, non abdica alla sua dignità, non fa professione di debolezza, anzi è pronto ad ogni entusiasmo, è desideroso di fede, allora noi vediamo in lui il tipo del milite volontario, di colui che non teme il pericolo e lo affronta, che non teme la fatica e lavora, che mette in atto ciò che la divina fantasia d' un condottiero gli impose.

L' amico mio è un' anima candida, una ardente anima di guerriero; e si entusiasma narrando le glorie del suo mare, celebrando le navi possenti; si affanna nei suoi giuochi ginnici; adora i poeti, invidia gli esploratori; sogna le battaglie in cui egli potesse aver la parte d' ignoto e pure eroico gregario. Egli sa di non essere un genio; sa che le sue qualità non bastano per tracciare una via: ma camminerà sicuro per la via già tracciata. Perciò io m' ebbi da lui un senso di sollievo. Io vidi in lui un buon segno. Mi parve che egli e quanti a lui siano simili mostrino ormai come il movimento teorico diviene vivo nella pratica della vita; come i poeti e gli asceti trovino i loro fedeli; come intorno ai condottieri si possano ancóra formare i partiti. Finché nessuno vuole assumere la parte di gregario e tutti giudicano e tutti si dicono genii, noi siamo in quei periodi di *superominismo* che può esser forse necessario, ma che a tutti gli ansiosi di vera grandezza e ai trionfatori di domani deve apparire inevitabilmente ridevole. La grandezza comincia quando non più gli annunziatori parlano al deserto, quando non più i fondatori di imperii immaginarii stabiliscono gli statuti del regno ancora non conquistato. Noi avremmo potuto dubitare del nostro avvenire e della nostra grandezza finché i *superuomini* ci opprimevano col vaniloquio delle loro fantasie e dei loro sogni. Ma or che alcuno sente di dovere esser un uomo e trova chi lo segua per la sua via, comincia l'êra nuova che attendiamo e forse l' *eroe necessario* è vicino. L' eroe necessario domani non sarà orgoglioso d' una fontana che zampilli per lui, né vorrà generare il re di Roma; ma forse conquisterà egli stesso Roma al suo scettro. I suoi seguaci forse non gli doneranno corone di lauro, ma combatteranno per lui le battaglie: e noi possiamo a buon dritto prevedere ormai la vittoria.

Alcuno mi dirà: e come dalla voce di un' amico, voce forse solitaria, puoi tu dunque trarre l'augurio? Ma io so che nessuna voce della natura si perde, nessuna voce d'uomini si fa udire che non abbia un valore imperituro. Se alcuno — forse uno solo — oggi poté sorgere che ebbe energie di guerriero, egli mostrò che le energie di guerriero non sono con la nostra età incompatibili. Questo a noi basta perché dobbiamo sperare. La nostra vittoria desiderata or mostra che qualche battaglia per lei si può combattere. Dopo le fantasie e i sogni dei superuomini e degli esteti, vengano le belle energie e gli entusiasmi dei militi volontari e dei fedeli. Oltre il desiderio estetico ed oltre l'attività guerresca, coloro che seppero ben prevedere e anticipano in sé stessi l' ultima vittoria, possono ormai fermarsi nel limite estremo, e dalla vetta, serenamente, sognare.

M. T.

Per la Figlia di Iorio.

L' interpretazione scenica.

Della tragedia non parliamo: il suo trionfo assume per noi un valore che è fondamentale per tutta l'opera nostra e nessun figlio può eleggersi giudice della sua casa, onde nacque. Noi che abbiamo proclamata immortale e necessaria la vita tradizionale dei popoli, abbiamo avuto dalla *Figlia di Iorio* la parola solenne della religione nostra più cara. Gli eroi del d'Annunzio, dimentichi e liberi d'ogni costruzione letteraria, lontani nel tempo e nello spazio, sono apparsidifronte a noi come i figli d'una montagna incorruttibile, conservata per la nostra gloria nel cuore selvaggio dell'Italia. L'aristocrazia delle stirpi, la fede nella divinità onnipotente, la gioia e la luminosità delle creature non profanate hanno trionfato per l'orrore del delitto compiuto da Aligi, per la solennità del popolo giusto, per la maternità di Candia della Leonessa. La immensa figura di Lazaro di Roio, il quale esaltando l'impeto indomabile di tutta la sua stirpe montana, pur si solleva gigante di fronte al suo figlio, ed, ucciso, diviene l'ombra oscura che deve esser placata, domina come una voce di secoli tutto il grande quadro tragico: e la Magalda, Mila di Codra, colei che niun sa d'onde sia, colei che fu impura ed inspira l'orrore del peccato, la figlia di Iorio, giungendo tra il popolo giusto come una forza straniera, può destar la santità dell'amore, può esser pura al fianco del pastore fuggiasco dalla sua casa; ma poi che la sua presenza ha profanato la santità del rito e l'incolumità della montagna inaccessibile, ella sola deve morir fra le fiamme, benedetta in Gesù da colei che le vide l'innocenza dell'anima e non potè vietarle il sacrificio necessario. Ma or noi che abbiamo veduti trionfare gli elementi della tradizione e della religione, avremmo voluto per la poesia del d'Annunzio un'intepretazione semplice e religiosa di anime che sapessero riconoscere la loro natura eterna.

Per la *Figlia di Iorio*, invece, l'interpretazione teatrale dové mantenersi nei brevi limiti della lodevole recitazione di una compagnia drammatica moderna. Secondo l'impressione che tutti ebbero concordi a Milano, a Firenze, a Livorno e che si rinnova oggi a Roma rimpiangemmo l'assenza di Eleonora Duse. Ella sola, veramente straniera ed ignota, avrebbe potuto recar nel popolo d'Abruzzo l'impeto del suo amore infinito e il suo desiderio di lontananza su la montagna, e la gioia pel suo sacrificio. Mila di Codra nella tragedia d'annunziana è, sopra a tutto, la straniera. Quand'ella irrompe nella casa in festa del padre di Aligi, la sua presenza è fatale e la pietra del focolare si é sconsacrata: quand' ella è sola, nella solitudine che ha tanto profondo il silenzio, quando si tacciono le melodie religiose dei pellegrini di Roma, anche allora ella può donare le sue mani soltanto ad Aligi, e son le mani di lei l'unico sorso ch'egli concede alla sua sete. Ma pur quel sorso profano li conduce al peccato del bacio. Ella deve piangere *in silenzio*, deve desiderar la morte *in silenzio:* come prima la pietra del focolare or tutta la montagna è sconsacrata da lei. La Madonna dei montanari non vuole il suo culto e la lampana si spegne per lei; la più mite delle sorelle, colei che sa compiangere — Ornella — fin che Gesù non la sollevi oltre la stirpe mortale, nella eternità delle stirpi, non può sentir la sua fraternità con la donna del paese di lungi; il più forte e selvaggio tra gli uomini d'Abruzzo, vien su la montagna contro di lei per farla sua schiava; e per quanto l'amore suo e d'Aligi sia casto, l'atto che difende la castità del suo amore è un delitto sacrilego. Mila di Codra trema al suo apparire, temendo l'impeto degli uomini; trema nella caverna solitaria, poi

chè ella non è avvezza al vento della montagna. La sua gioia, la sua natura, forse anche ciò che di sensuale ebbe il suo passato irriconoscibile trionfano solo nella invocazione alla fiamma, quand'ella si vanta straniera e si offre vittima volontaria per riconsacrare la stirpe profanata.

Ebbene: nessuna come Eleonora Duse avrebbe meglio inteso la grandezza tragica di Mila di Codra. Se noi ripensiamo tutte le interpretazioni della grande attrice nostra ritroviamo sempre intorno a lei quel vago senso di sgomento e d'attesa, che è appunto l'ombra in mezzo alla quale spicca la figlia di Iorio; e v'è un dramma borghese - *Casa paterna* del Sudermann - in cui la signora Duse, valendosi della favola sentimentale immaginata dall'autore secondo il suo senso artistico, dà appunto alla figura di Magda tutta l'angoscia di colei che penetrò desiderosa di pace nella santità d'una casa sacra alle tradizioni, e soffre perchè si sente straniera, ma non può dimenticare il passato e non può esser fraterna né meno con la giovinetta che più ama e per la quale più volte raccolse i suoi fiori. Sembra a noi che la signora Duse rendendo tragica *Magda* abbia mostrato che la sua stessa natura la conduceva a desiderare, come l'eroina più consona all'anima sua, questa Mila di Codra che il Poeta divinò per Lei.

Nella sua assenza, fatta più triste dalla dolorosa necessità che l'aveva causata, dovemmo limitarci a trovare in Irma Gramatica un'attrice la quale spesso *sa recitare*. L'intonazione con cui ella *disse* la prima « battuta » entrando di corsa nella casa di Lazaro è delle più felici: la sua arte nella grande scena d'amore al secondo atto meritò il plauso del pubblico. Ma Irma Grammatica, che pur si distingueva fra quanti recitavano la *Figlia di Iorio* considerandola come un lavoro *teatralmente riuscito* (la frase è degli ineffabili critici italiani), non seppe affatto comprendere la poesia della sua nuova natura: e meno di lei la compresero Teresina Franchini, una simpatica e brava attrice che fu troppo povera cosa interpretando « Candia della Leonessa » e Oreste Calabresi, il quale dette a Lazaro di Roio l'aspetto di un rozzo villanzone prepotente che vituperasse a torto il suo povero figliuolo. L'invettiva tremenda del padre contro il figlio, che dovrebbe apparir sacra come lo sdegno della divinità e dovrebbe far sentire alle turbe commosse la mansuetudine d'Aligi, fece desiderare a qualche spettatore faceto che una pattuglia di carabinieri apparisse ad arrestare il Calabresi, come reo d'abuso di potestà. L'unico di tutta la compagnia veramente solenne, veramente nobile, veramente acceso di fervore sacro fu Ruggero Ruggeri. Nella voce, nel gesto, nello sguardo vago e profondo Aligi fu per lui così semplice e così religioso come lo scolpisce nei versi mirabili Femo di Nerfa alle lamentatrici:

Sempre ginocchioni si stette
e si guardava la mano,
e diceva ogni tratto: « mea culpa ».
E innanzi a sé baciava la terra.
E aveva un viso umile e pio
così che pareva innocente.

Non parleremo degli altri; tutti, in massa, dettero un'interpretazione insufficiente e irrimediabile: il *popolo giusto e giudice* è divenuto una turba incomposta e crudele. Il d'Annunzio, nel coro, nel popolo giusto e giudice volle figurare tutta la stirpe che s'aduna, risorge e si impone. La legge tradizionale della montagna, la voce degli avi nostri tornavan or nel rito selvaggio. La tragedia di Aligi e di Mila quasi si oscurava di fronte alla maestà dell'inno trionfale che il poeta cantava, religiosamente, per la sua titanica schiatta montana. Ed ecco che l'inter-

pretazione dei comici ha tolto l'aspetto gigantesco agli eroi, la maestà di giudici ai giudicanti. Essi, su la scena, apparvero mietitori e massaie, folla ubriaca e selvaggia. Nella condanna di Aligi non la religione e il senso eroico della montagna trionfarono eternando una legge, che nessun codice nostro varrebbe a sopprimere; ma una breve superstizione riprovevole d'uomini ribelli alle leggi civili. Nella condanna di Mila, non vedemmo la vendetta impetuosa e fatale d'una forza più che umana ed eterna; ma la barbara follia di un'accolta di ciechi e di sanguinari.

Per fino i casi delle donne pieganti, che significano l'eternità della preghiera, la voce più dolce e più pura di chi degnamente può intercedere il perdono e la pietà e la grazia da Dio, divenivano poveri canti di beghine inutili. Per fino il coro della gioia e della festa, il luminoso coro delle tre pure sorelle, appariva troppo tenue e troppo superficiale: sì che nessun pubblico, che io mi sappia, ha fin'ora compreso la grandezza e la purezza della nuova sorella d'Antigone, Ornella.

Ma da una compagnia drammatica moderna, educata alla scuola del teatro francese e per ciò priva di gusto, di coscienza artistica e di sentimento nazionale, noi non avremmo potuto domandar di più. C'era l'affiatamento, c'era l'intonazione sobria, c'era il buon gusto coreografico. Non è quanto basta? Per questo dichiaravo che gli altri difetti sono irrimediabili. Solo vorrei dire alla Signorina Chiantoni — l'unica che potrebbe modificarsi, — che l'ultime sue parole non sono una triste e lacrimevole nenia. Ornella quando la figlia di Jorio va al sacrificio allora per la prima volta può sollevarsi anche oltre la montagna nella eternità del regno divino: allora per la prima volta può sentirsi sorella di colei che fu la straniera.

Mila, Mila, sorella in Gesù,
io ti bacio i tuoi piedi che vanno.
Il Paradiso è per te!..

Ella grida, tutta l'anima sua grida, con l'impeto d'ogni voce indomabile della natura. Per quel grido la montagna, la casa, l'aia si allargano oltre i confini un po' miseri che nella scena il Michetti ha dato loro. Noi rivediamo per questi versi ancóra una volta Mila di Codra qual'è prima nel grande quadro michettiano, fuggiasca verso la strage, verso il sangue, verso la fiamma, verso l'eternità trionfante del martirio dove Ornella, gridando, le annunzia la gioia del riposo immortale.

M. T.

*

L'interpretazione pittorica.

In questa sua tragedia il poeta, come è stato ripetuto più volte, ascoltando la voce della terra e della razza ci ha riportati alla tradizione italica e ci ha parlato di quello che è eterno in noi, di quello che alcuna volta torna ad impadronirsi di noi a malgrado dei mutamenti apparenti. A ciò è riuscito ancor meglio ponendo l'azione fuori del tempo: solo il Cristianesimo segna un limite; ma Roma e il ponteficato sembrano esistere dalle epoche più lontane come nella concezione dantesca; la religione appare più antica che duemila anni nella forma rude e primitiva di quei montanari abruzzesi; e ancora più antiche sono le passioni che li agitano, i sentimenti che li muovono, le cose che li circondano.

A chi si accingeva ad interpretare pittoricamente l'opera del tragedo doveva in egual modo parlare la tradizione lontana; a lui toccava l'intendere le parole del poeta: *nella terra d'Abruzzi, or è molt'anni,* e far sì che la sua concezione non discordasse con quella che ognuno che leggesse sentiva formarsi in sé stesso. Doveva quindi, partendo dal Cristianesimo, andar rintracciando quegli elementi e

quelle forme che sembrano aver preesistito ad ogni svolgimento ed epoca dell'arte elementi e forme che durano immutabili e quasi eterni fin dalle nostre origini e queste adattare e far corrispondere a quelle che si son mantenute fino ad oggi tra la gente d' Abruzzi. Ed alla stessa maniera doveva rappresentarci i personaggi quali esseri eterni e duraturi, fuori di un tempo limitato, sì che la figurazione pittorica non turbasse la voluta indeterminatezza del poema.

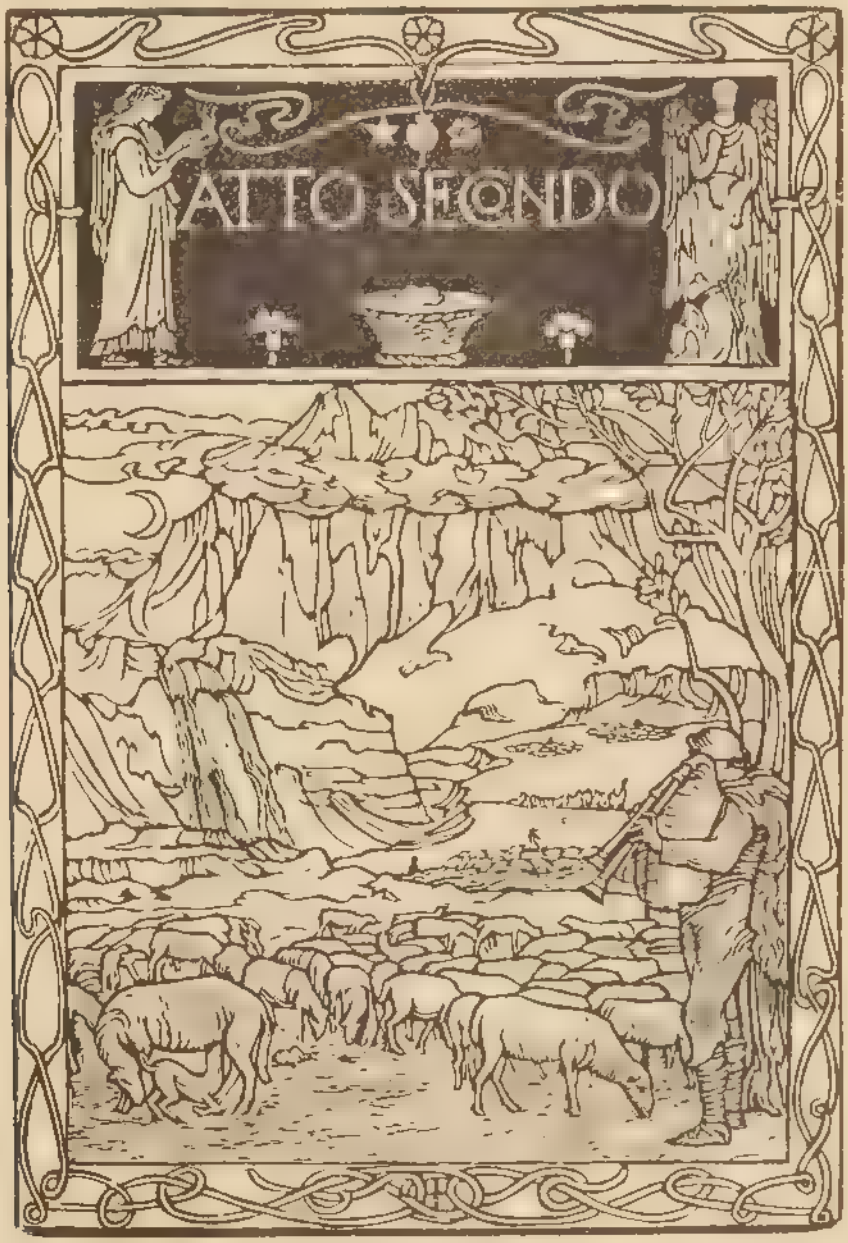
Ciò si è fatto nel volume, non nella rappresentazione.

In questa tutto è moderno; e i particolari delle scene, le foggie degli abiti troppo richiamano alla realtà gli uditori. In special modo nel primo e nel terzo atto gli utensili della casa e gli strumenti del campo — benché abbiano in sé stessi una forma duratura — discordano coll'arcaicità dell' azione; e, se nell' atto secondo la montagna e lo stazzo del pastore ci farebbero dimenticare questa dissonanza, Lazaro di Roio ci toglie dalla bella illusione col suo costume smagliante cui sembra che solo manchi una doppietta.

Adolfo de Karolis ha invece perfettamente compreso ciò che la tragedia chiedeva. L' angelo che protegge la colpevole e la fiamma che la renderà pura come gli eroi antichi chiudono il volume sacro, nel quale le crocette bizantine, le lampade votive, i clipei degli evangelisti in cui campeggiano gli angeli o gli agnelli del sacrificio, gli uccelli addossati o affrontati alle fontane, i simboli della religione cristiana e i grifi pagani si alternano e sono avvolti dalle spiche e dai tralci di vite gravi di grappoli, significazione delle forze della terra, indice dei due momenti dell'azione tragica. Ma oltre a questa decorazione ieratica, formata da tali elementi eterni e da quelli vetusti che ancora si ripetono per le arche nuziali del popolo abruzzese, decorazione che risponde e tutto ciò che di tradizionale e di antico è nella tragedia pastorale, il de Karolis ha diretto l'opera sua alla interpretazione e al compimento del pensiero del poeta.

Così attorno alla *consacrazione* del *canto dell'antico sangue* noi vediamo l'aquila ad ali spiegate toccare in alto le stelle, negli artigli un' agnello; in basso tra i gigli marini si incurva una piccola sirena; e dai lati s' innalzano le spiche, si ab-

bassano i grappoli maturi insieme coi fiori della montagna e del piano. Così alla visione religiosa del primo atto, in cui su gli strumenti della terra e del rito nuziale, sovra le messi distese sul piano aperto domina maestosamente solenne l'*angelo muto*, succede la scena pastorale del secondo atto dove — in alto son segnate le cose che ricordan l'amore di Mila e di Aligi — la tranquillità si distende tra le montagne, sembra discendere attorno ai greggi lontani e vicini e secondare il suono dell' agreste zampogna.



La serena quiete che si diffonde da questa composizione mi fa tornare alla mente un dolcissimo racconto ch' io udii dall' amico pittore. Andato ai confini d' Abruzzo per meglio udir dalle cose la voce della tradizione e per cogliere di tra gli strumenti e gli utensili quelle forme che sembrano eterne, voleva un giorno acquistare una zampogna, e la richiese per danaro ad un pastore che stava guardando il suo gregge e suonava una delle sue cantilene mestissime. Ma questi non

allettato dal guadagno semplicemente rispose: Non te la cederei, tu mi dessi dieci scudi — non costava due lire —. Tu sai che le non si vendono che per la fiera di Santa Anatolia, e ci son più che sei mesi. Come potrei guardare il mio gregge nelle lunghe giornate senza di lei? come far danzare i giovani alla festa? — Ciò detto si allontanò lentamente riprendendo la canzone mestissima, quasi l'addolorasse il pensiero di potersi separare dalla zampogna sola compagna della pastura.

Il terzo atto invece è di dolore e di strazio. Attorno alla figura dolente di Ornella poggiata all'albero antico, in vista della pianura che si distende lontana, sono gli strumenti della pena, tra fiori del papavero e i tralci di vite, che escono dalla fontana simbolica che si sparte in quattro ruscelli. Solo le tre fogliette, che in alto ricordano le tre sorelle, recano una nota dolcemente delicata nella tristezza della composizione.

In questa, come nelle altre che alludono alle scene salienti di ogni atto, il pittore ha cercato di foggiare le vesti dei personaggi in maniera che avessero quel carattere durevole cui accennavo più innanzi. E ciò ha felicemente ottenuto, gettando pelli attorno al corpo dei pastori, ponendo le larghe tuniche, i panni ed i manti alle donne sì, che rimanga la linea tradizionale, ma i troppi ornamenti ed i particolari caratteristici non ci richiamino ad un tempo determinato. Così le canefore nel loro atteggiamento arcaico posson ricordare le antiche.

Chiude il volume la donna che tesse all'antico telaio, sotto il cielo stellato, al lume della lampada sacra. Gran tristezza è d'intorno e il silenzio è grande come è lungo il lavoro. La tela ch'ella tessa tacitamente è forse l'opera continua e infaticabile del poeta e dell'artefice? N. T.

Le sette lampade d'oro del Corradini.

Giovanni Verga, il novellatore della densa ed opaca realtà, colui che stoltamente credemmo imitatore degli stranieri, mentre appariscono di così pura indole nostrana il suo bigio scetticismo ed il suo grave umorismo — non di linea, come è quello dei narratori e dei disegnatori di Francia, ma di chiaroscuro come quello del Boccaccio e dei nostri caricaturisti — Giovanni Verga è veramente il gran padre di tutta la nostra arte narrativa presente.

I nostri modernissimi hanno stilizzato e idealizzato la materia del Verga: attraverso il colore personale delle lor tele traspare la fibra ed il nervo di quella dura e brutale realtà nella quale il siciliano discepolo dei fiorentini trecentisti e dei lombardi cinquecentisti si compiacque. In questo senso lo continuano e l'oltrepassano: ché saltarlo a piè pari non poteva la nostra letteratura nel suo cammino.

Queste novelle del Corradini sembrano fra gli esempii piú cospicui di ciò che affermo. Sono talune suggerite dalla osservazione gelida e acuta delle cose fra le quali viviamo, altre sono frammenti di costruzione di quel *sopramondo*, nel quale l'artista vive. Dalla sanguigna e vinosa violenza di *Pietro e Giovanna* sino al lirico ardore dell'*ultima notte di Sardanapalo* si passa per tanti toni e per tanti gradi che la fantasia del C. ci appare tutt'altro che monocorde, sensibile anzi ai tocchi piú fugaci e sufficiente alle più energiche esaltazioni.

La facoltà di osservare e quella di fantasticare non si nocciono l'una all'altra nella totale figura del libro e nemmeno in quelle poche novelle, come *la Madre* e *Troppo tardi*, nelle quali è un tentativo di fusione delle due. Dico un tentativo; poichè alla fine del volume noi ci accorgiamo che manca *la* novella, quale noi aspettavamo dalle virtù diffuse nelle varie novelle, le quali per tal modo appariscono mirabili tentativi di un'opera compiuta e perfetta, che verrà.

Verrà, perchè sonovi alcune qualità del C. che *devono* trovare la loro espressione. Si discute sulla *originalità* di questo spirito giovenile della nostra letteratura presente; ma non so veramente di chi egli sia imitatore nell'ironia, sua linea fondamentale, nella quale è tutt'altro che manzoniano o carducciano, perché né benigno né iracondo. Si direbbe lucianesco, se amasse loicizzare, fiorentino antico, se fosse crassa e grave la sua ironia, mentre è agile e fuggevole. Non si diletta di *calembourgs* come i parigini, non piagnucola, come i londinesi. Segno che nell'ironia il C. è solamente corradiniano.

Segno che da tal sua qualità predominante dobbiamo attendere la bellissima opera del C. nella narrazione, come, a parer mio, avemmo la drammatica nell'*Apologo delle due Sorelle*, che, appunto per la novità dell'ironia, rimase incompreso.

Il C. cercando nell'intima sua natura, il suggerimento per l'opera nuova, eviterà un difetto che notiamo in alcuna di queste sue novelle, ad esempio nella prima che dà nome al volume. Bellissima in sul principio, questa novella cade alle ultime pagine per non so che di affrettato, d'incomposto, di pallido. Avviene di questa novella ciò che di molti drammi moderni, i quali deludono lo spettatore all'ultimo atto. Il che deriva, a parer mio, da questo: che drammi e novelle sorgono, non da un mondo interiore che si rispecchi e s'esprima nelle cose esteriori, ma da una osservazione esteriore che cerca aiuto nel mondo dello spirito. È insomma non già la conclusione che crea la trama, ma il dato, la *donnée*, per cui si cerca una conclusione.

Or, poichè quasi sempre le novelle della vita reale mancano di una conclusione netta e precisa, è necessario inventarla. « La vita mi dà questi due personaggi in tali o tal'altre relazioni, come farò finire il loro dramma, la loro novella? » Tale è il problema che il moderno narratore o drammaturgo deve spesso risolvere; e ne viene, laddove l'osservazione fa posto all'invenzione, uno stacco, una linea, un'incrinatura, che il lettore esercitato percepisce con sicurezza.

Ma vi sono, oltre a questa, novelle mirabili di densità e di unità nel volume del C., e non ve n'è alcuna priva di qualunque virtù. Non foss'altro, si leggono tutte con godimento per la maschia soavità del linguaggio.

Io non sono molto amico dei confronti; pure non v'è pericolo affermare che se togliamo le ristampe del Verga e del d'Annunzio, queste novelle superano tutte l'altre che da parecchi anni sono apparse in Italia.

G. A. B.

Come a H. Spencer seccassero Omero, Ruskin, Carlyle e le antichità classiche.

I ragazzi dei nostri ginnasii e i giovanotti dei nostri licei si contentavano finora di proclamar noiosi gli eroi e i poemi d' Omero; non avendo il coraggio di farne bersaglio diretto ai loro motti canzonatorii e alle loro freddure fanciullesche, si sfogavano a dir male del professore di greco. Ma domani, quando l'autobiografia di Herbert Spencer sarà pubblicata e verrà diffusa per il mondo accompagnata con quel rumore che sempre fu intorno alle ultime produzioni dello scrittore inglese, i ragazzi piglieranno ardire e forti del nome sonoro e dell'autorità indiscussa del filosofo, pur non tralasciando di dare la baia al professore di greco, canzoneranno anche Omero.

Il *Times* ci fa pregustare alcuni brani molto interessanti e caratteristici di questa postuma autobiografia. Lo Spencer confessa che una volta prese in mano una traduzione dell'*Iliade;* ma dopo averne letti cinque o sei canti, comprese quale arduo compito sarebbe stato per lui il continuare, ed avrebbe preferito pagare una grossa somma piuttosto che leggere il poema per intero. Lo annoiarono le lunghe enumerazioni di carri, di cavalli, di particolari, di colpi dati e ricevuti da combattenti; gli sembrò addirittura un sistema infantile ripetere sempre gli stessi aggettivi descrittivi — come *ben-coturnati* greci, *lungo-chiomati* achei, e tanti altri —; gli parve insopportabile il ripetersi dei discorsi, delle genealogie, delle descrizioni, e, sopra tutto, il fatto che l'argomento si inspiri continuamente a passioni brutali e ad istinti selvaggi.

Non meno sinceri sono i suoi giudizii espressi intorno al Ruskin, come autore di « una tale moltitudine di assurdità » da destare meraviglia alta per la fama che seppe conquistarsi; intorno al Carlyle, « la cui capacità di pensare era al di sotto di quella di un' intelligenza di media cultura ». Infine il grande Herbert deplora lo studio che i moderni fanno delle opere antiche, vera « mania classica dei nostri giorni », la quale in avvenire sarà ricordata come una delle più strane aberrazioni dell' Umanità.

I giornali di tutto il mondo esprimono la più alta maraviglia per la singolarità di questi pensieri. E perchè? Non sono forse le ultime conclusioni alle quali deve arrivare in arte un metafisico positivista ed evoluzionista? Non rappresentano esse mirabilmente il gusto di chi ha considerato il mondo sotto l' unico aspetto di realtà empirica, e giudicata l' esistenza meteriale dell' uomo civilizzato come la sola vita che sia vera e degna — quindi — d' essere vissuta? Come poteva non aver gettato via con disgusto i canti omerici colui il quale sempre disprezzò i poemi e le sculture dell' Ellade perchè gli sembrava tendessero a *provocare sentimenti d' egoismo?*

È logico che chi non intese l' arte e non penetrò mai nel mondo dello spirito, potesse deridere a cuor leggero i vecchi maestri della pittura, e reputare Ruskin un brav' uomo solamente quando diceva male di qualcuno di loro.

M. M.

L' Esposizione d' Arte a Palazzo Corsini.

Nemico giurato delle esposizioni, ho detto una volta che gli artisti avrebber dovuto mostrare le opere loro nella quiete degli studi, come facevan gli antichi nelle loro botteghe. Ma se alcuni esempii possan confutare questa, che alla maniera di ogni altra bella teoria non può mettersi in pratica per le condizioni diverse ed il modo differente di vivere nostro, io credo che fra questi esempii sia da porsi la mostra di Palazzo Corsini, che promossa da Galileo Chini e Lodovico Tommasi, è sorta

in breve tempo, superando quasi l' aspettativa di ognuno di noi, per la partecipazione entusiastica degli espositori e per l' opera solerte di Cino Cini.

Nè una giuria ha accettato o rifiutato i lavori. Gli artisti hanno esposto quello che credevano degno; e se non tutto è buono, se vi è qualche cosa di mancato, di debole e di incerto, non vi è niente che non sia frutto di una seria ricerca, che non riveli uno studio accurato od un pensiero. Niente vi è che possa accusarsi di dozzinale o che possa dirsi fatto per il commercio; e questo dimostra la coscienza di coloro che hanno esposto e fa molto bene sperare per l'avvenire.

Inoltre la savia disposizione delle opere, per la quale un certo numero di esse è raccolto sotto il nome di un medesimo autore in uno spazio assai ampio, permette che si possano osservare i lavori con molto agio, senza che l' uno danneggi l' effetto dell' altro, senza che si abbia a lamentare diversità spiacevole di toni, accozzo sgradito di maniere e di visioni. Anzi ad alcuni artisti che — come Henry de Groux e Charles Doudelet — si staccano maggiormente dagli altri per il loro carattere, si è dato od una sala intera od una intera parete perché potessero più efficacemente far mostra dell' opera loro; né si è messo un limite al numero dei lavori, perché ciascuno potesse presentarsi più completamente che gli era possibile. A tutto questo si aggiunga la comoda eleganza e la sobria decorazione delle sale, sì che è possibile passare tranquillamente qualche tempo nella calma e serena contemplazione dell'opera d'arte senza tutti quegli inconvenienti che pur troppo si hanno a deplorare nella maggior parte delle esposizioni.

Delle opere parlerò prossimamente in questa Rivista, ed a lungo. Intanto mi auguro che a questa mostra altre ne seguano più complete e più grandiose negli anni venturi.

N. T.

Per la "Promotrice"

Quest' anno l' esposizione della Società di Belle Arti presenta pei critici un serio pericolo. Pur sapendo di ripeter cose vecchie e già dette e ridette si sarebbe tentati di non finir mai più di scagliarsi con la più aspra ferocia contro le esposizioni di qualsiasi genere. Io non credo che si sia mai riusciti a porre tante opere in un locale più piccolo, ed a distribuirle nel modo meno logico e più dissonante. Chi volesse parlarne sarebbe costretto a cercar pel catalogo qualche nome conosciuto e poi — attraverso al balenio delle cornici, il riflettersi dei cristalli e la pazza ridda dei bozzetti e degli studii — andare a rintracciare il lavoro desiderato.

Ma io non parlerò delle opere. I celebri non han niente che voglia lode o biasimo eccessivo, di molti tra i giovani dirò prossimamente trattando della mostra a Palazzo Corsini; ora noterò soltanto l' opera di un giovanissimo, fratello ad uno dei nostri, *L' anima sogna* di Semer Romeo Costetti, perché in essa ad un sentimento delicatissimo va unita correttezza di fattura e nobiltà di pensiero. Nel paesaggio misterioso e nel tempo lontano quegli esseri sembrano parlare le cose di un dialogo di qualche neoplatonico quattrocentesco.

E per la bellezza di questa opera voglio perdonare ai troppi — eccessivamente troppi — quadretti di genere che solo nello scopo venale hanno la loro ragione di essere.

Solo dirò che si poteva nasconderli e perderli nell' ammasso confuso, sì che non sembrasse troppo stridente il contrasto fra il titolo di Esposizione di Belle Arti e i numeri 384, 385 e 388 — mi si perdoni il metodo delle patrie galere — che poco piacevolmente si allineano per la parte di una sala terrena.

N. T.

I nuovi iconoclasti.

Leone Isaurico si sarà rallegrato per l'ossa disfatte nell'urna bizantina alle nuove di Francia, e dalle rotte mascelle avrà mandato un salutevole ghigno al collega: Hans Memlinc avrà sorriso pensando che mai come ora si desidererà di mirare il Cristo velato.

Noi vivi né ghigneremo, né sorrideremo. Attenderemo che i prossimi democraticissimi reggitori d'Italia coprano pudicamente pei palazzi comunali i freschi religiosi, perché non abbiano ad influire sui deliberanti l'abolizione delle tasse e delle gabelle.

N. T.

Il " Giudizio Universale „ di Lorenzo Perosi.

Fra i molti musici che affliggono modernamente le nostre povere orecchie con le zoppicanti nenie di qualche Mimì malazzata o di qualche Fedora compromessa, v'è dunque un giovane maestro che prosegue la sua via severamente inspirandosi ancóra alla grande poesia religiosa del cattolicesimo e della Bibbia. Io non so se Lorenzo Perosi nel succedersi dei suoi oratorii motivi quella forza di inspirazione che fece gridare al miracolo quand'egli per la prima volta affrontò l'opinione del pubblico. Certo io non ho ancor dimenticato le squillanti trombe che annuziano la *Resurrezione di Lazzaro*. Certo non ascolto senza commozione l'agire della *messa* perosiana a quattro voci. Mai non ho udito il *Giudizio universale* né so per l'impressione mia, quanto di ragionevole abbiano le critiche entusiastiche o acerbe che ha provocato. Soltanto io voglio notare come un buon sintomo di risorgimento il fervore col quale don Lorenzo Perosi intende a risollevare la musica verso l'altissimo significato religioso che le dettero i sommi. Il Perosi, anche se non saprà esprimere nelle eterne forme dell'arte il suo desiderio, avrà tuttavia combattuto una battaglia notevole contro i piccoli suonatori d'organetto che oggi commentano degnamente le tragedie russo giapponesi di Luigi Illica e C.

M. T.

Gemma Ferruggia

tenne su *Le nostre attrici* un'assai strana conferenza. Ella non si limitò a tessere il profilo delle nostre maggiori, ma fece di molte di esse una completa, riuscitissima riproduzione.

Fu tutt'altro che benigna nei giudizi e nelle valutazioni e pur di dir male di tutte, ascrisse a difetto, in taluna, quel che poteva sembrare un pregio. Per esempio di Emma Gramatica, che è una delle ottime, notò che avea debuttato in una compagnia di Stenterello. Anche se la cosa è accertata, è forse una vergogna: Eleonora Duse non incominciò la sua carriera in una compagnia di saltimbanchi? Certo è, però, che Gemma Ferruggia si fece ascoltare con grande interesse e raggiunse completamente il suo scopo destando l'ilarità e l'attenzione nel pubblico elegantissimo ch'era accorso al Circolo degli Artisti.

Nello Puccioni.

Il Leonardo.

nel numero di marzo risponde ad alcune osservazioni del Borgese pubblicate a p. 59 dell'*Hermes* e ad alcune cose dette dal Dami in una sua conferenza sull'« orientamento della nuova gioventù fiorentina ». Del *Leonardo* e delle sue risposte parleremo diffusamente nel prossimo numero.

Dolenti note di letteratura italiana contemporanea.

Naturalmente non si parla di poesia: ma è notevole in ogni modo l'attività dei nostri letterati italiani più favorevolmente conosciuti. In questi ultimi tempi, Ugo Ojetti ha pubblicato un volume di novelle *Il Cavallo di Troia* che sono un modello di « pariginismo » arguto; Giuseppe Lipparini ha fatto rappresentare una commedia *La donna di cuori,* che, bene o male, trasporta a Roma la società femminista di Parigi; Sabatino Lopez ha preparato un dramma, *La morale che corre*, inspirato allo scetticismo sentimentale divenuto di moda dopo Alfredo Capus....

Tutto ciò è veramente molto simpatico e degno di imitatori. Da Giannino Antona Traversi ad Alfredo Testoni, da Marco Praga a Luciano Zuccoli, siamo sicuri che questo movimento troverà bene il modo di continuare....

E tanto meglio, dunque! soltanto, domando io: come mai i francesi dicono che Parigi è il cuore del mondo, se tutta l'Italia ormai è il cuore.... di Parigi?

M. T.

* **Giuseppe Antonio Borgese,** giovedì 21 lesse all'Esposizione di Palazzo Corsini un discorso sopra alcune relazioni tra la pittura moderna e le altre arti, dal titolo *ut pictura poesis.* Analizzò in ispecial modo i concetti di pittura letteraria, e di letteratura pittorica e di pittura musicale. Il discorso densissimo d'idee piacque molto e fu compreso. Ne daremo una relazione diffusa.

* **Maffio Maffii** e **Giuseppe Antonio Borgese** han tenuto a Siena ed a Livorno alcune conferenze per la rivista politica *il Regno;* l'uno sulla decadenza del teatro borghese l'altro sulla nuova letteratura ed arte nazionale e sull'antinomia fra la terza Italia e la grande Italia. Queste conferenze saranno fra l'aprile e il maggio ripetute a Firenze, insieme ad alcune altre del Papini, del Prezzolini e del Corradini.

* **Luigi Dami** tenne al Circolo degli Impiegati Civili, la sera del 26 di Marzo, una conferenza sul « nuovo orientamento della gioventù fiorentina ». Parlò del *Regno,* del *Leonardo,* e soprattutto dell'*Hermes.* Di questa conferenza parleremo discutendo a proposito delle obiezioni del Leonardo, e parleremo anche di un discorso che Marcello Taddei terrà a Siena all'Accademia dei Rozzi.

* **Guido Mazzoni.** — Ha pubblicato recentemente presso l'Editore Niccola Zanichelli in una nitida edizione, la raccolta completa delle sue poesie.

* **Giovanni Scarneo,** il nuovo attore tragico che si è presentato al pubblico dopo aver raccolto applausi ed onori come artista di canto, ha dato un corso di rappresentazioni anche al teatro Niccolini di Firenze. Le condizioni in cui egli recitava erano le più sfavorevoli: un'accolta di pessimi compagni, una povertà di scenarii più che riprovevole e il troppo scarso concorso del pubblico contribuivano a togliere ogni luce al quadro sul quale l'attore avrebbe dovuto campeggiare. Furono poi rappresentati il *Kean,* l'*Otello* il *Nerone*: sì che tutti i critici sarebbero stati pronti a valersi facilmente della facile critica dei confronti.

Nonostante tutto questo, lo Scarneo riuscì a farsi giudicare favorevolmente. Egli ha una bella presenza, una bella voce un bell'impeto tragico. Per ora, certo, non sa domare in nessun modo le sue qualità naturali, si che pur quando egli *sente* meglio la sua parte, riesce meglio a dare un'interpretazione inefficace per gli spettatori: e soltanto se egli avrà il coraggio di studiar molto e profondamente potrà imporsi e vincere la sua battaglia. Ma è degno di nota ch'egli, in mezzo ai suoi difetti innumerevoli, non abbia quel *manierismo* realistico e meschino che rende insopportabile per fin lo Zacconi nella tragedia, né quella

pompa vuota e accademica, di cui si compiace troppo spesso Gustavo Salvini. Oggi lo Scarneo non è un grande artista: ma è essenzialmente *sincero*. È questa la ragione per la quale amiamo distaccarci da tutti quei critici faciloni che gli hanno graziosamente profetizzata tutta l'inutilità dei suoi sforzi. M. T.

* **Polemica minima.** — Nella *Domenica Fiorentina* il dottor Cesare Levi, parlando dei *Piccoli Borghesi* di M. Gorki si appellò con qualche ironia ai suoi « amici e colleghi » del *Marzocco*, dell'*Hermes* e del *Regno* per domandare come mai spieghino il trionfo meritato dallo scrittore russo, essi che sono feroci avversari del teatro borghese.

Evidentemente al Levi il dramma del Gorki è piaciuto non poco. Ora, per quel che ci riguarda, siamo molto lieti che egli, a traverso la sua ironia, si mostri in questo caso tanto concorde con noi.... Come spieghiamo il successo? Ma diamine, amico Levi!.... E chi più felice di noi se v'è qualche poeta satirico che chiama *piccoli* questi nostri cari borghesi moderni? E non facciamo altrettanto noi pure, secondo le nostre, s'intende, deboli..... forze?

In verità dobbiamo esser grati al nostro buon amico e alla sua ironia: egli, con tutta gentilezza, ci ha dato il modo di cogliere una volta di più la palla al balzo..... Ecco un bel « tratto » che non dimenticheremo. M. T.

* **L'Apologo delle due Sorelle** di Enrico Corradini, che la nostra rivista ha pubblicato nei fascicoli precedenti, sarà rappresentato al Teatro Alfieri di Firenze tra pochi giorni: questo spettacolo costituirà la quarta recita del Teatro sperimentale. Noi auguriamo al nostro collaboratore pieno successo. E, più ancora, speriamo che il pubblico fiorentino usi a sé stesso e all'autore la cortesia di penetrare la finissima ironia di questa bella commedia, e di giudicare con serietà un lavoro seriamente concepito, causticamente svolto e coscienziosamente rappresentato. Ricordiamo le critiche insulse che la stampa ed il pubblico di Genova mossero all'*Apologo delle due Sorelle*. Non vorremmo che i fiorentini ne imitassero la stolidezza.

Contemporaneamente alla rappresentazione l'*Hermes* porrà in vendita la commedia rilegata in volume e adorna dei fregi del nostro De Karolis.

* Il nostro **Nello Puccioni** ha pubblicato nel fascicolo del 16 aprile 1904 della *Rassegna Nazionale*, un interessante articolo **La tragedia della gleba**, che riassume l'influenza della passata opera dannunziana su la figlia di Jorio. Nel fascicolo del 16 marzo, egli aveva trattato in uno studio completo **del repertorio di Ermete Zacconi.**

* **Riccardo Forster** ha riparlato dell'*Hermes*, con molto favore, in suo articolo « *Energie di giovani* » pubblicato nel *Mattino*. Lo ringraziamo, e ringraziamo Paolo Guerra, che s'è occupato di noi nel *Corriere Italiano* e quegli altri che ci hanno ricordati nel *Fieramosca*, nella *Nazione*, nella *Sera*, nella *Domenica Fiorentina*, nel *Morgaritarul* e in altri giornali e riviste numerose.

* Del **Teatro sperimentale** fondato a Firenze dalla Società degli Autori parleremo prossimamente studiandone i resultati ottenuti nelle rappresentazioni, che or si susseguono al R. Teatro Alfieri.

*

Rimandiamo al prossimo fascicolo (che sarà pubblicato fra giorni) molte recensioni di libri recenti.

Proprietà letteraria ed artistica.

Il Direttore:
GIUSEPPE ANTONIO BORGESE.

*

Il Gerente responsabile:
ULDERIGO BULLI.

Finito di stampare in Firenze il dì 22 di aprile del 1904 pei tipi di G. Spinelli e C.